



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 31
December, 2013

TABLE OF CONTENTS

Ensayos/Essays

- Anne Connor
Behaving Badly: Irreverent play in Cortázar's *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.
- Roberto González Echevarría
Infinito e improvisación en Cervantes
- Hugo Hortiguera
Pensar las ciudades: Espacios intermediales/espacios interdictorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto).
- Rolando Pérez
Severo Sarduy's "Cuba": Invented, simulated and cross-dressed
- Salvador Luis Raggio
El flâneur-cámara. Ruptura y ojo cinemático en "El joven" de Salvador Novo
- Juan Pablo Rivera
El cosmopolitismo y la aporía de la hospitalidad en la escritura de Janette Becerra
- León Salvatierra
"Estival": visión alegórica de la escritura canibalesca en *Azul...* de Rubén Darío

Entrevistas/Interviews

- Janis Breckenridge
The Art of Storytelling: A Conversation with Lila Quintero Weaver
- Liesbeth François
"Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando." Una conversación con Sergio Chejfec

Reseñas/Reviews

- Carmen Saen-de-Casas
Pedro Calderón de la Barca. La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa.
- Sergio Vidal
José Jurado Morales: Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo.

ESSAYS

Behaving Badly: Irreverent Play in Cortázar's

Fantomas contra los vampiros multinacionales

[Anne Connor](#)

Southern Oregon University

Perhaps because Julio Cortázar himself stated in an interview with Saúl Sosnowski that his primary interest in writing the comic book *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) was to reach a wider audience and disseminate the findings of the Second Russell Tribunal, for many years the text was largely ignored and treated as propaganda or paraliterature by the critics (54). Even when taken seriously as an experimental text—a concomitant part of Cortázar's literary project—scholars concluded that it ultimately “failed” because it was produced on expensive paper, making it inaccessible to the masses he sought to reach (McCracken “Hybridity” 149, “*Libro de Manuel...*” 76, and Franco 51). Recently, however, renewed interest in this innovative and hybrid work has emerged, and critics have explored various literary, artistic, sociopolitical, and historical elements of the text. María de Lourdes Dávila (2008), for example, has analyzed the complexity of the multilayered text, and proposes that it can be read from a variety of perspectives: historical, political or artistic (140). Likewise, Marie-Alexandra Barataud (2009) argues that by combining literary, political and artistic interests, the text's structure becomes a unique trans-generic writing. Furthermore, Jaume Peris Blanes (2012) has added to the contextual understanding of *Vampiros multinacionales* by highlighting its relationship to the intellectual debates in Latin America during the sixties and seventies, and finally, José

Enrique Navarro (2012), through a close reading of the different editions of the text, explains how the modifications of the comic book sections over the years reveal a general disregard for the visual component as integral to the richness of Cortázar's multimedia experiment.

The majority of these articles have for the most part focused on the narrative structure of the text and its place in the popular vs. elite culture debate of the 1970s. While on the one hand Cortázar's interest in breaking down the established boundaries between high culture and popular art forms reflected his desire to reach a wider audience and promote political activism against the human rights abuses that were occurring throughout Latin America, his exploration of the comic book genre can also be understood as an extension of his greater literary project which was about questioning and re-shaping traditional narrative structure. Notably, few close readings of Cortázar's multimedia experiment exist, as José Enrique Navarro has pointed out in his analysis of the differences in the drawings within the comic frames in *Fantomas contra los vampiros multinacionales* over the years:

El hecho de que ningún crítico se haya referido a estas notorias diferencias evidencia la atención superficial que ha merecido la obra en sí, y más en particular las viñetas del cómic de *Fantomas*, que quedan relegadas de esta manera a la condición de material instrumental puesto al servicio del texto escrito. En este sentido, críticos y editores parecen haber coincidido unánimemente a la hora de privar a la historieta de sustantividad. (“Adversidades transatlánticas...”)

It is through a careful reading that I propose to elucidate another largely unexplored and yet pervasive aspect of *Fantomas contra los vampiros multinacionales*:

the ludic quality of the text. By analyzing Cortázar's self-deprecating humor, which involves a rather complex identification with the story's hero Fantomas, and his interest in "behaving badly" – that is, breaking the rules of intellectual conduct, genre, and readerly expectations – we gain a better understanding of the weighty themes at the heart of *Vampiros multinacionales*.

The idea of game playing ("la teoría del juego") has long been recognized as an essential concept underlying Cortázar's narrative – we can observe it in his clever ability to play with words, his use of the fantastic to play with the reader's concept of reality, and moreover in his fascination with breaking narrative rules and creating innovative literary "games" in which the readers must actively participate, such as in *Rayuela* (1963),

La vuelta al día en ochenta mundos (1967), *62 Modelo para armar* (1968), *Último round* (1969), and *Libro de Manuel* (1973). In an interview with Manuel Pereira, Cortázar explained the integral role of playfulness and humor in his writing:

Creo que la literatura reclama una dimensión lúdica, que la convierte en un gran juego. [...] La literatura comporta experimentación, combinación, desarrollo de estrategias, lo cual, analógicamente, hace pensar en deportes como el baloncesto, el fútbol o el beisbol. En ese sentido es que lo lúdico para mí es capital en la literatura, y siempre he sentido que los escritores que carecen del sentido del humor, por tanto de capacidad lúdica, no son los escritores que yo prefiero. (52)



The ludic quality of *Fantomas contra los vampiros multinacionales* works on many levels. First of all, it should be evident visually to readers from the onset, as the cartoon drawing of Fantomas on the cover, with a billowing cape and laser gun in his hand [see image 1], suggests the text is in actuality “una historieta,” a term in Spanish for comic book which also implies, through the diminutive of “historia,” a lack of seriousness or depth. In addition, both the association of cartoons with children’s literature as well as the implication of comedy within the “comic” genre reinforce the playful aspect of the book. At the same time, the fact that Julio Cortázar, recognized at the time as a modern master of the short story and one of the founders of the Latin American Literary Boom, not only pens the comic but also inserts himself proudly as the narrator, shunning in this way any pretense of being above writing “historietas,” can be understood as one of the first subversive moves in this game (1).

The initial text itself, however, has no graphic element. Aside from an explanatory header, “De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril” (7), the

story is written in standard narrative form. Still, the formulaic section title parodies the literary tradition (found, for example, in *Don Quijote*) of announcing the fundamental components of a chapter before narrating them (Peris Blanes 101). The irony apparent in Cortázar's title lies in the disjunction between the descriptor "fascinante historia" and the rather mundane activities the header actually highlights. His use of hyperbole pantomimes the over-the-top superhero descriptions commonly found in comic books, while at the same time ironically questioning the veracity of the "guiding" text apparently written by the author or editor. In addition, by making the reader aware of the story's verbal construct, the subtitle can be understood as another means of breaking with convention in Cortázar's narrative gameplay. By referring to the narrator in third person, he underlines the artificial character of the text while at the same time problematizing the identification between Julio Cortázar, the author, Julio Cortázar, the narrator, and Julio Cortázar, the protagonist (Peris Blanes 101). The game abruptly ends, however, in the next subtitle: "De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren *in extremis* (y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia)" (1).

The Latin phrase "in extremis" offers up more ironic hyperbole, along with the repetition of the descriptor "esta fascinante historia," but the humor also lies in the sudden abandonment of the narrative "tradition" that the section headers had referenced. Instead, priority is given to the visual media, and the suggestion that the images will better divide and lighten the reading once again question the truth behind the adjective "fascinante," for if it were true there would be no need for such visual breaks. Evidently, the rules of the game are arbitrary and can change with little notice, due perhaps, it is suggested, to the editor/narrator's own indolence and preference for pictures over words.

The implication that Cortázar, contrary to his public image, may actually be a lazy narrator plays a part in the self-deprecating humor that runs throughout the text. The story starts with Cortázar the protagonist en route to the Brussels railroad station to catch a train to Paris after attending a meeting of the Second Russell Tribunal, which met in 1975 to investigate U.S. involvement in violations of human rights in Brazil, Chile and Argentina. From the beginning, then, the story creates a space where historical events and fiction coexist. Cortázar was indeed a member of the Tribunal, but the account of his return trip home is highly fictionalized, and the self-image he constructs is intended to break down his notoriety as a serious and diligent author:

[...]tenía que regresar a su casa de París, donde lo esperaba un trabajo bárbaro, razón por la cual no tenía demasiadas ganas de volver; esto explicaba su tendencia a demorarse en los cafés, mirar a las chicas que paseaban por las plazas y revolotear por todas partes como una mosca en vez de encaminarse a la estación. (7)

The narrator's introduction of Cortázar as a voyeur, loafing around with the hope of avoiding work, is further played up by admitting a perceived sense of self-importance: "por el momento sólo le había interesado cerrar los ojos del pensamiento y dedicarse a no hacer nada, cosa que según él merecía de sobra" (8). These introductory comments set the scene for a depiction of the author "behaving badly" – that is, breaking the accepted norm of intellectual conduct, and refusing to play by the rules.

Another aspect of “el juego” typically found in Cortázar’s oeuvre lies in his use of the fantastic to play with the reader’s concept of reality. In *Vampiros multinacionales*, the suggestion of the fantastic arises in his description of Brussels, where it appears something inexplicable is going on: “se dio cuenta de algo curioso: la presencia inconfundible de una multitud de latinoamericanos en los lugares más diversos de la ciudad” (8). Though this unexpected diversity is subsequently explained as a consequence of the influx of political exiles from repressive governments in Latin America, the suggestion that there is an underlying mystery in this urban environment sets the stage for another unforeseen turn of events. When Cortázar goes to a newspaper stand to buy a paper to read on the train, he is surprised to find that his only options are Mexican publications. His ensuing complaint to the clerk elicits a skeptical response regarding the superiority of the European news: “Mire señor [...] la historia viene a ser como un bife con papas fritas, uno lo pide en cualquier lado y siempre tiene el mismo sabor” (10). The clerk’s reply suggests a certain resignation with the news industry, which has become homogenized in the global marketplace. The negative consequences of globalization are reiterated when she mentions that her husband is sick due to radiation poisoning from contaminated fish. Even though she is unsure of Mexico’s geographic location, her query, “¿A usted le parece que en México la merluza está también contaminada?” (10) suggests that lack of education does not preclude an understanding of the workings underlying the world’s connectivity. Just as the human rights abuses in one part of the world have created a ripple effect with a burgeoning population of exiles in Europe, so too, are the effects of environmental waste perceived to be found on the other side of the globe.

The theme of globalization and Cortázar's self-deprecating humor continue when, after buying one of the Mexican magazines, the narrator finds himself sharing a train compartment with other readers who look down upon his choice in literature.

Lo más desagradable era que el cura, la señorita y el señor enarbolaban sendas publicaciones en el idioma nacional, tales como *Le Soir*, *Vedettes Intimes*, etcétera, razón por la cual parecía casi idiota abrir una revistita llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra, sin hablar de que en el ángulo inferior derecho había un avisito de la Pepsi-Cola. (13)

The image of Julio Cortázar, internationally recognized author known for his anti-imperialist political commitment, being stuck on a train with nothing more to read than an overly dramatic comic book [see cover, image 2] that also happens to advertise Pepsi is quite comical (2).



Image 2

Moreover, Cortázar, who had earlier admitted to his penchant for Belgian women and is now rather crassly hoping to hook up with the Roman blond in his train compartment, realizes that his reading material is killing his chances of seduction:

Imposible dejar de advertir por lo demás que la rubia platinada desprendía una ojeada cibernética hacia la revista, seguida de una expresión general entre parece-mentira-a-su-edad y cada-día-se-nos-meten-más-extranjeros-en-el-país, doble deducción que

desde luego dificultaría toda intentona colonizadora del narrador cuando empezara a reinar la atmósfera solidaria que nace en los compartimientos de los trenes después del kilómetro noventa. (1)



Beyond tearing down his image as a politically committed intellectual, we see Cortázar mired and unable to extract himself from an imperialist worldview. He even describes himself as a colonizer of sorts, one who seeks to conquer the Westernized ideal of beauty, but whose age, nationality, and limited access to the dominant discourse (reading material) ultimately foil his attempt. At the same time, by confessing his interest in the blonde, Cortázar inserts himself in the machista ideology accepted as heroic in the Mexican *Fantomas* comic book. Known as the “Amenaza Elegante,” *Fantomas* was always surrounded by his female “helpers” who were named for the astrological signs. His donjuanesque charms went beyond his personal harem, according to a description in “La mujer que despreció a *Fantomas*” (1979): “No hay letra del abecedario con la cual no empiecen los nombres de cuando menos 12 de las mujeres que ha amado. Y, si hemos de referirnos a la nacionalidad de ellas, podríamos decir que integrarían una auténtica organización de las Naciones Unidas” [see image 3] (3).

We can therefore understand Cortázar’s obsessive comments about his attraction to the blonde as a way to appeal to the typical reader of the *Fantomas* comic book; but, as mentioned previously, there remains an underlying desire to break out of the expectations placed on him as an intellectual writer. It is precisely at this point in the

narration that Cortázar describes the pleasure inherent in reading a comic book: “Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda se te van ganando y entonces FANTOMAS, *La amenaza elegante*, presenta” (13-14). The text is then interrupted visually by the insertion of the first page of “Inteligencia en llamas.” It is as if we are reading the comic through the eyes of Cortázar the character, who declares himself: “captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia de placer que todo zorro viejo conoce y acata [...]” (14). In this direct reference to Cortázar’s “ley del juego” we see the connection between the pleasure in reading and the enthusiasm for games one experiences as a child. Significantly, when the little boy riding with him in the train compartment is told to behave after a marble flies out of his hands, Cortázar identifies with the feeling of being boxed in and unable to play:

Para muchos portarse bien era eso, no salirse del molde social, un niño bien criado no juega con bolitas en un tren, un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómicas ni imagina los pechitos de una chica romana; o bien sí, lee la tira cómica e imagina los pechitos pero *no lo dice* y sobre todo *no lo escribe* porque inmediatamente le caerá uno de esos fariseísmos de la gente seria para qué te cuento. (21)

Since Cortázar *is* of course writing about it, “breaking the rules” comes to the forefront as one of his motives in choosing to write using the comic book format. As Ellen McCracken has noted, in 1969 Cortázar insisted that the primary goal of the socially committed novelist should be “revolucionar la novela misma, la forma novela”. More than ever, Cortázar explained, we need “los Che Guevara del lenguaje, los

revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución” (“*Libro de Manuel*” 69). McCracken points out that his novel *El libro de Manuel* (1973) was both politically and aesthetically revolutionary through its montage of newspaper clippings and imagery that “break down the illusory authority of the press and reader habituation” (“*Libro de Manuel*” 71). Likewise, by taking on the format of the comic book, Cortázar continues his exploration of boundary breaking in literature. Explains Peris Blanes:

Fantomas... aunque de un modo mucho menos ambicioso, continuó con la indagación político-literaria de *Libro de Manuel*, y constituyó una nueva tentativa de dar cabida a la realidad de la violencia y la represión en una narración que, a la vez, jugara con los elementos internos de la narración y desconstruyera los materiales del relato [...] con una sugestiva variación: si *Libro de Manuel* había tomado sus referentes discursivos [...] de la escena de vanguardia [...] *Fantomas...* se servía de elementos claramente identificados con la cultura masiva, como el cómic y la estética *pulp*. (99)

On the one hand, Cortázar is breaking the dichotomy between high culture and popular art, but he also plays with the conventions of the comic book itself. First of all, as previously mentioned, the cover of the text implies we are reading a comic book, but the book actually begins and ends in normal narrative layout. Once Cortázar starts reading on the train and is seduced by the nature of the comic book, the format changes



momentarily to a standard comic book sequence of drawings in frames with dialogue and

commentary (4). In this way, as mentioned previously, it is as if we are reading through Cortázar the narrator's eyes the story in which Fantomas is battling a nefarious conspiracy that is destroying the world's libraries and museums. At this point, the fictitious space occupied by Cortázar the narrator is violated when Cortázar the world renowned author is called upon by Fantomas in the comic book to join forces with other famous writers -- Octavio Paz, Alberto Moravia and Susan Sontag— in the fight against the multinational corporations [see image 4]. Now the space occupied by present day reality has intermingled with both the autobiographical narrative and the comic book itself, creating a “story within a story within reality” structure that allows Cortázar to move fantastically from one realm to the other, thereby bringing into question the partitioning that had divided those realms in the first place. This fantastic mergence of reality and fiction places *Fantomas contra los vampiros multinacionales* squarely in line with Cortázar's literary corpus, recalling his famous fantastic stories like “Continuidad de los parques” and “La noche boca arriba.” Again, Cortázar's play with readerly expectations clearly forms part of his “teoría del juego” and casts doubt on the suggestion that *Vampiros multinacionales* was conceived primarily for political motivations.



Returning to the ludic aspect of the text, another indication that Cortázar's commitment to literary gameplay never wavered in spite of his desire to enact political change lies in his close identification with the hero of the comic, Fantomas. Though ostensibly he chose the Mexican Fantomas as the hero of *Vampiros multinacionales* because he had appeared as a character in a Fantomas episode earlier that year (5), as María de Lourdes Dávila has pointed out, it also made sense for Cortázar to choose the Mexican comic book industry as a way to reach the greatest public (129). At the time, it was second only to the radio in terms of its mass diffusion, and according to an estimate by Hinds and Tatum, in 1976-77 roughly 56 million copies of comic books were produced in Mexico (4). However, the character Fantomas was not nearly as popular as Kalimán, Tamkún, or other more mainstream Mexican comic book heroes. Moreover, the number of copies published in the first edition of *Fantomas contra los vampiros multinacionales* was only 20,000, much lower than a typical popular comic book of the time, which would fluctuate between 280,000 to 8,400,000 copies per month (7). Still, in comparison, in Mexico, an average commercial book sold just three thousand copies. Sales of 10,000 were exceptional (6). It is unlikely that this distribution data mattered much to Cortázar; rather, Fantomas probably held great appeal to him based on the character's French origins and literary connotations, as well as his anti-establishment status in Mexico. The original Fantômas [see image 5] was an antihero in the popular crime novels by Pierre Souvestre and Marcel Allain from 1911-1913, which were also adapted to silent film (1913-1914). He was a ruthless master of disguise, always appearing under an

assumed identity, often that of a person whom he had murdered. Notes Jean Franco, “The avant-garde and the surrealists were drawn to Fantômas novels because of their antisocial violence [...] As an enemy of the established order, and especially of the police, [...] he blatantly defied the moral code as it was defined by the bourgeois society” (49). Cortázar, who lived and worked in Paris since 1951 (and even drolly makes mention of it in the text: “el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París” (28)) and whose work was greatly influenced by the Surrealist movement, likely appreciated and identified with the origin of the Fantomas character. The French character’s transformation in Mexico provided for appropriately symbolic material as well, since it reflected the Latin American reality of a lack of faith in the so-called social order. Unlike the North American comic book plots of this time, in which there is never any doubt with regards to the democratic order that the superheroes seek to restore; in Mexico, Fantomas does not act to restore order as Superman or Batman would, because there is no confidence in the government and its powers. Unlike the French character,

The Mexican version became really indigenous in 1969 [...] Starting in this year, the Elegant Menace, as he was known to Mexico, became some sort of a hero, even if he operated outside of the law and was motivated by the acquisition of wealth, as he progressively turned into an urban high tech Robin Hood. He was a connoisseur of the finer arts, familiar with the latest technological innovations [...] Most Mexican popular heroes are outlaws as the population distrusts both the police and the government [...] The idea of stealing from the rich and giving to the poor as well as dispensing justice in

favor of the dispossessed have always been very well received among Mexicans.
(Camacho in Dávila 133)

The fact that Fantomas is a playboy, yet connoisseur of the fine arts, who employs novel techniques as a thief to ultimately better distribute society's wealth leads us to a clear identification with our narrator Julio Cortázar, the erudite Argentine author who lives in Paris and daydreams about blondes, who explores uncharted literary venues such as the comic book in order to share a message about social justice for the people of Latin America. Moreover, the Mexican incarnation of Fantomas included a didactic element, consisting of explanatory notes placed throughout the text, which would identify historical and cultural figures, literary and social movements, as well as historical facts and dates. An inexpensive pedagogical tool for the masses, the Fantomas comic offered the perfect venue for Cortázar's literary project, as it already embodied part of the counterculture message he was looking to impart:

Fantomas representó para los miles de lectores [...] una puerta a un mundo desconocido pero real, un mundo al que SÍ podían entrar y no una ciudad ficticia como Metrópolis, sino ciudades muy reales como París o la Ciudad de México, representó además una escuela, pues el papel pedagógico se cumplió en cada edición de la revista, representó un escape de la enajenación a la que está sometida la población por la misma industria que creó a Fantomas, esa industria denunciada por Ariel Dorfman en su libro *Para leer al Pato Donald*, incluso podríamos hasta hablar de Fantomas como una forma de “contracultura” dirigida a las masas. (GomezGarza 2)

Cortázar hints at his close identification with Fantomas in *Vampiros multinacionales* when he describes his actions as if he were a superhero, “el narrador franqueó casi supersónicamente la distancia” (9), when the members of the Russell Tribunal are referred to as “los hipercerebrales” (44), and even when he admits to his lack of success with women: “como a pesar de algunos rumores optimistas no disponía de un harén como Fantomas, se fue a dormir con la sola aunque íntima compañía de un embutal” (38). A deeper moment of recognition comes when Susan Sontag, who acts as the voice of conscience within the text, lets them both know they have been fighting the wrong battle. The disappearance of the world’s books, she argues, was just a smokescreen to distract the intellectuals while hiding the bigger scandal, which is that of the multinational companies’ and U.S. government’s clandestine involvement in installing authoritarian regimes while trampling human rights throughout Latin America. “Fantomas cayó en la peor trampa,” declares Sontag, “la de creer que su misión había terminado” (35). Her words of admonition are even harsher for her friend Cortázar: “¿Cómo puede ser que no te des cuenta? Es cierto que hay millones que tampoco, pero la gente paga por tus libros y eso crea obligaciones mentales, me parece” (36). Reprimanding both Cortázar and Fantomas in such a way suggests they are equally blameworthy and thus it is implied that the world-renowned author’s obligation to the public should be no different than a superhero’s.

At this juncture in *Vampiros multinacionales*, in another break from both conventional storytelling and the structure of the comic book, Cortázar introduces a further change in the rules of the narrative game. Instead of inserting comic book drawings to illustrate the story, the text is broken up with images to strengthen the argument that the “vampiros multinacionales” were behind the military coup d’états: a

map of the CIA's involvement in the seizures of power worldwide, as well as evidence of the involvement of government and business officials from newspaper articles and photocopies of confidential letters. Once Fantomas takes up the fight against the mega-corporations, we see strangely disparate and anachronistic images, and each one is said to be of Fantomas, taking on a disguise to spy on or gain entry into the secret meetings of the companies and governments that have been violating human rights in Latin America solely for profit. If it were not for the explanatory text, however, there would be no indication that the characters portrayed in the drawings are Fantomas. Instead, the incongruence of the images recalls the surrealist origins of the Fantomas character, and seems to suggest that the search for the truth is futile. This idea of an ever-elusive origin is reinforced by the last image, which is of two men, one a beggar and the other apparently a priest, and the conclusion: "nadie sabía con exactitud cuál de los dos hombres era Fantomas" (56).

Instead of an ending in which the superhero saves the day, Cortázar once again breaks with tradition, this time subverting the typical comic book plotline. Ironically, it is in Fantomas' lack of success that we can clearly see him as Cortázar's alter ego. Both realize that in spite of their "super abilities," they have failed in their efforts to save humanity. Cortázar suffers from a feeling of impotence, knowing that his work on the Russell Tribunal will not change the terrible human rights abuses that were still occurring in Latin America: "ocho días de trabajo para qué, para una condena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución, el Tribunal Russell no tenía un brazo secular" (21), a reflection that Fantomas echoes, when he admits bitterly near the end, "Me pregunto si no tenían razón, intelectuales de mierda [...] días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado" (65).

Once again, Susan Sontag's voice intercedes to point out that the error in Cortázar/*Fantomas*' thinking lies in the fantasy of a solitary hero: "Fantomas es admirable y se juega la vida a cada paso, pero nunca le entrará en la cabeza que los otros son legión y que solamente con otras legiones se les puede hacer frente y vencerlos" (57). To this idea, Cortázar retorts, "Fantomas es un justiciero solitario, si no fuera así nadie le dibujaría las historietas" (57), revealing in this way the media's participation in furthering a hackneyed plotline that ultimately serves to disenfranchise the masses. When Cortázar insists, "si tuviéramos un jefe, un..." (58), Sontag's answer is definitive:

--No, Julio, no agregues "Fantomas" o cualquier nombre que se te ocurra. Por supuesto que necesitamos líderes, es natural que surjan y se impongan, pero el error (¿era realmente Susan la que hablaba? Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca y nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha. El error es tener ahí delante de las narices cosas como la realidad de todos los días, como la sentencia del Tribunal Russell, ya que anduviste en eso y me sirve de ejemplo, y seguir esperando a que sea siempre otro el que lance el primer llamado. (58)

Sontag exposes *Fantomas*' individualism as a failed cultural model, inadequate to solve real-world problems, the solutions for which actually depend on community action and mass organization (Campbell 194).

In this way, Cortázar's adaptation of the *Fantomas* character ultimately subverts the standard comic book assumption of heroism. However, this does not mean he shuns the *Elegant Menace* altogether. Rather, while the multinational vampires have not been

destroyed, there is certainly hope in the fantastic ending, in which voices and blurry images come together on the telephone lines. Through an apparent break in the mega corporations' control of mass media, the findings of the Russell Tribunal are shared across the airwaves, and voices from countries all over the world unite in their condemnation of the U.S.' involvement in Chile's coup d'état and the human rights abuses in Latin America in general. Using a bit of futuristic science fiction, Cortázar's transformation of the telephone into a utopian global communication device can actually be seen as a sort of foreshadowing of the invention of the Internet, which of course opened many alternative channels of information.

This brings us back to the newspaper vendor's cynical assertion that no matter the country of origin, the story would be the same. Through Cortázar's self-deprecating humor in the description of the train ride, we see he is actually an active participant in the multi-conglomerate's control of the media and of what is deemed superior culturally (be it through favoring the French press, fancying foreign blondes, or even inadvertently supporting the sale of Pepsi Cola). His decision to enter into the world of the comic book (both as Cortázar the writer and as Cortázar the character) to subvert its conventions, can be understood, then, as a means to break with not only the restrictions placed on him as an internationally renowned author and intellectual, but also with the lack of social consciousness that a globalized media creates. By including the findings of the Second Russell Tribunal as an Appendix to *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, he brings the fantasy abruptly back to reality. Some critics have suggested that because Cortázar's *historieta* was not as widely distributed as the other more popular comics of the time, his attempt to reach the masses failed. Unfortunately, limiting the text to a propaganda tool and measuring its success by its poor distribution misses all of the

layers involved in Cortázar's "misbehavior". Significantly, the text ends with a final reference to "la teoría del juego."

From Cortázar's apartment, Fantomas and Cortázar both observe a little boy on the street play with rocks: "Jugaba muy serio, como hay que jugar" (66). Fantomas, in stellar superhero style, swoops down through the air and gives him a caramel. The boy thanks him, but otherwise does not seem overly impressed by the encounter. Instead, he keeps playing. This final image of a child seriously immersed in a game of his own invention exemplifies the ludic quality of literary experimentation that Julio Cortázar loved. Were he alive today, one can conceive that Cortázar would continue to play with and explore uncharted literary spaces. I imagine he would see the still emerging possibilities of the Internet, and social media, as opportunities to not only break the powers of multinational media control but also to revolutionize the very form of literature itself.

Notes

(1). One can almost hear the gasp of surprise in Wolfgang Luchting's 1977 review of *Vampiros multinacionales*: "yes, Cortázar has written a comic strip" (74).

(2). The description of the cover corresponds to the comic that inspired the text, "La inteligencia en llamas" (episode 201, February 1975, written by Gonzalo Martré and drawn by Víctor Cruz), in which Cortázar appears as a secondary character, along with other writers like Susan Sontag, Octavio Paz and Alberto Moravia. I am indebted to Luis Van, who runs the website "Mundo Fantomas," <<http://mundofantomas.blogspot.com/>> for digitizing and sharing this Fantomas episode with me.

(3). "La mujer que despreció a Fantomas" written by Sotero Garcíarreyes and drawn by Víctor Cruz (No. 2-391, 14 January

1979).<<http://mundofantomas.blogspot.com/2013/03/la-mujer-que-desprecio-fantomas.html>>

(4). All of the comic images used in *Fantomas contra los vampiros multinacionales* are taken from “La inteligencia en llamas” (See Note 2).

(5). According to Navarro, shortly after finalizing one of the meetings of the Russell Tribunal, Cortázar received a copy of “La inteligencia en llamas” from Luis Guillermo Piazza, literary head of the Mexican Publisher Novaro (n.p.). Cortázar explained that since he was surprised that the editors would see fit to turn him into a character without first consulting him, he decided to in turn appropriate the comic for his own literary purposes (Barataud 11).

Bibliography

Barataud, Marie-Alexandra. “Del texto y de la imagen: la escritura transgenerica en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar” *Journées d’etudes et colloques du SAL III*. 2009. Web. 25 Sept. 2013. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/barataud.pdf>>

Campbell, Bruce. “El Bulbo vs. The Machine, Graphic Artistry as Superpower” in *Viva la Historieta: Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009: 187-95. Print.

Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México, D.F.: Excélsior, 1975. Print.

---. “Continuidad de los parques” *Final del juego*. Mexico: Los Presentes, 1956.

---. “La noche boca arriba” *Final del juego*. Mexico: Los Presentes, 1956.

Dávila, María de Lourdes. "Alguien se pierde en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?" *Iberoamericana*, VIII, 29 (2008), 123-142. Print.

Dorfman, Ariel and Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971. Print.

Franco, Jean. "Comic stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction" in Alonso, Carlos J. (ed.): *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 36-56. Print.

Gomez Garza, Manuel and Domínguez Trelles. "Fantomas o El comic como literature en tiempos de crisis" *Decir, Existir, Actas I Congreso Internacional de Literatura para Niños: Producción, Edición y Circulación*. Buenos Aires: Ediciones la Bohemia, 2010: 1-4. Print.

Hinds, Harold E. Jr and Charles Tatum. *Not Just for Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s*. Westport/London: Greenwood, 1992. Print.

Lindstrom, Naomi. *The Social Conscience of Latin American Writing*. Austin: Texas University Press, 1998. Print.

McCracken, Ellen. "Libro de Manuel and Fantomas contra los vampiros multinacionales: Mass culture, Art, and Politics" in: Mine, Rose (ed.): *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Gaithersburg: Hispamérica/Montclair State College, 1981: 69-77. Print.

---. "Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-Comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar and Ricardo Piglia" in Castillo, Debra and Edmundo Paz-Soldán,

eds.: *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland, 2001: 139-51. Print.

Merino, Ana. "Fantomas contra Disney" *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*. 1:4, 2001: 203-224. Web. 9 sept. 2013.

Navarro, José Enrique. "Adversidades transatlánticas: vida editorial de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar" *Ciberletras* 29, December 2012. Web. 20 sept. 2013.

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v29/navarro.html>>

Pereira, Manuel. "Cortázar: El niño eterno" *Día siete*. 398. 30 marzo 2008: 46-52. Web. 27 sept. 2013. <<http://xml.diasiete.com/pdf/398/15RAYUELA.pdf>>

Pérez, Genaro J. "A Note on Julio Cortázar's *Fantomas contra los vampiros internacionales*" *Revista monográfica* 7, 1991: 382-385. Print.

Peris Blanes, Jaume. "Cortázar: entre la cultura *pulp* y la denuncia política" *Estudios filológicos* 50, 2012: 95-112. Print.

Romero Chumacero, Leticia. "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros" *Ogigia* 7, 2010: 19-29. Web. 27 sept. 2013. <http://www.ogigia.es/OGIGIA7_files/ROMERO_CHUMACERO.pdf>

Sosnowski, Saúl. "Entrevista con Julio Cortázar" *Hispanamérica* 13, 1976: 51-68. Print.

Williams, Jeff. "Superhéroes y desarrollo económico. El caso argentino" *Diálogos de la comunicación* 78, 2009: 1-10. Web. 30 aug. 2013. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718798>>

Infinito e improvisación en Cervantes

Roberto González Echevarría

Yale University

Se declara qué cosa es altura del Sol y cómo se ha
de tomar para saber el lugar en que el hombre está.
Pedro de Medina, *Arte de navegar* (1545).

El agujero en el techo de la venta de Juan Palomeque que permite ver las estrellas, donde tantos episodios ocurren en el *Quijote* de 1605, es la apertura hacia un espacio infinito que rebasa los límites del edificio y de la imaginación, porque sugiere lo inasible, lo sin forma ni fin y disloca la firmeza del punto de mira del observador -- "el lugar en que el hombre está," para remitirnos al epígrafe. Ese desasosiego, que excede la capacidad mental para conceptualizarlo, conduce a la improvisación porque trastorna la perspectiva producto de la mirada, y reduce o elimina la certidumbre del conocimiento recibido, hecho de límites y reglas, una atalaya desde la cual observar. En gran medida, esa sensación de desconcierto y mareo ontológico, ese sentido de la fragilidad del ser como sostén de conocimiento, marca la llegada de la edad moderna, en que todavía vivimos. El más reciente esfuerzo por entender el infinito, y el más convincente, es la teoría de la relatividad, que está más allá del alcance del individuo que no sea un físico nuclear.

La presencia del inasible infinito se hace sentir en todas las áreas del pensamiento moderno, como en el aún vigente existencialismo, y en la estética, muy en particular la poética. El *Ulyses* de Joyce, *The Wasteland*, de Eliot, la pintura de Picasso, el *Sein und Zeit* de Heidegger, los relatos de Borges, delatan su tutela, para no hablar de

las exploraciones del cosmos que, a pesar de sus innegables avances, son de un alcance insignificante en relación a las dimensiones inconmensurables del espacio galáctico. El *Quijote* es el primer texto europeo significativo en que es perceptible, aún de forma esquiva e incipiente, la sacudida causada por el descubrimiento de la inmensidad del universo. Su impacto, se nota en la génesis y estructura de la gran novela de Cervantes, como se vio en mi ensayo anterior sobre el tema (2012), pero también en algunos episodios específicos y en características generales del libro y sus personajes que voy a comentar en éste. El giro definitivo lo produjo Copérnico, pero también Colón y Magallanes, que habían comprobado la esfericidad de la tierra, y con ésta la posibilidad de que rotara alrededor del sol y no a la inversa como siempre se había creído.

La revolución copernicana tuvo precursores en áreas no implicadas directamente en la cosmología, pero sí en el pensar y teorizar sobre el espacio, su orden, percepción y conocimiento, además de su reflejo en las artes. Me refiero a los escritos de León Bautista Alberti sobre la perspectiva y las especulaciones filosóficas de Nicolás de Cusa (Ver Karsten Harris). Alberti, en sus tratados sobre arquitectura y pintura, concibió la noción de la perspectiva y con ésta la del perspectivismo. Sus ideas fueron revolucionarias en lo que respecta a la percepción de los objetos y a la manera de concebirlos y representarlos. La idea de que la realidad se alinea desde el punto de mira del observador, y muestra sus dimensiones en relación a la distancia entre éste y los objetos, tuvo consecuencias decisivas en la manera de imitar no sólo las cosas sino la figura humana, que ahora aparece con su peso y medida, inserta en planos escalonados que la sitúan en el espacio. No cabe duda de que el énfasis en la perspectiva del ser que observa está vinculado al individualismo renacentista; la preeminencia del hombre con respecto al mundo, que ya no aparece subordinado a la mirada omnisciente y organizadora de Dios,

para quien no existen distancias ni perspectivas. Ahora el volumen de sus componentes es determinado por la posición de cada uno en el universo y desde dónde los observa el espectador. En la distancia hay implícito también, pienso, un intervalo temporal –lo que demoraría llegar a los objetos. Somos ahora conscientes del tiempo que nos separa de las cosas.

Las implicaciones de esta manera de concebir el espacio llevaron a Nicolás de Cusa a conclusiones más radicales aún sobre la organización del universo. Con implacable lógica, de Cusa pensó el universo como un espacio infinito con múltiples centros, haciendo estallar el perspectivismo de Alberti para sustituirlo con una vertiginosa idea del cosmos. Todo esto en el siglo XV; en el XVI Copérnico habría de darle un fundamento matemático a estos conceptos que descentraría para siempre la prevalente visión ptolemaica, geocéntrica del cosmos, en el momento en que ésta se establecía como parte del programa de rescate humanístico del pensamiento clásico. El cosmógrafo helénico, cuyas ideas habían sido ampliamente diseminadas durante la Edad Media en populares tratados como *Sphera mundi*, de Juan de Sacrobosco, ofrecía una visión estable del universo, organizado en esferas (cielos) alrededor de la tierra, en torno a la cual giraban los siete planetas, observados y anotados desde la Antigüedad. A este panorama ptolemaico se aliaba la astrología, que combinando estrellas y signos le confería al sistema una facultad profética. El complejo y hermoso, pero errado sistema de Tolomeo, una hazaña de la imaginación con pocos asideros comprobables en lo real, habría de convertirse en tópico literario que sobreviviría como tal por muchos años después de haber sido desacreditado no ya por Copérnico, que trabajaba en abstracto, sino por Galileo que, asistido por nuevos instrumentos como el telescopio, manejaba pruebas concretas en su contra.

El concepto heliocéntrico del universo llegó a imponerse, desde luego, pero no sin controversias. La iglesia se alarmó por el surgimiento de ideas que contradecían nociones seculares convertidas en dogma integradas a la filosofía escolástica, que había absorbido y cristianizado el pensamiento de Aristóteles, sobre todo en la *Suma teológica*, de Santo Tomás de Aquino, y constituía el fundamento de su doctrina. Galileo sufrió por ello, como es notorio, pero más Giordano Bruno, teórico del infinito y de otros conceptos subversivos, que fue quemado públicamente en Roma por su obstinada defensa de algunos de estos (ver Ingrid D. Rowland). Bruno había nacido en 1548, un año después de Cervantes, y su punto de partida fue Nápoles, centro del poder español en Italia, país y ciudad que el autor del *Quijote* conoció bien. Cervantes vivió las décadas de más encendida polémica sobre estos asuntos, de la cual tuvo que estar muy al tanto.

Ha habido, como era predecible, disputas sobre el grado de penetración de las ideas de Copérnico y de sus precursores y seguidores en España, y sobre cuándo y cómo ocurrió, pero pienso que hoy la balanza se inclina en favor de reconocer la influencia de sus teorías en la Península, sólo que el proceso fue complicado, hecho de avances y retrocesos. En su abarcador y ampliamente documentado *Spain and the Western Tradition*, Otis H. Green refiere que la obra de Copérnico se estudiaba en la Universidad de Salamanca durante la segunda mitad del siglo XVI (desde 1561), que aparece reflejada de forma manifiesta en el comentario de Diego de Estúñiga al Libro de Job, en 1584, y en el volumen de Andrés García de Céspedes *Teoría de los planetas según la doctrina de Copérnico* (circa 1606). En efecto, Green acota que defender la teoría de Copérnico en España sólo fue prohibido en 1616, estipulándose que ésta debía presentarse como hipótesis, no como ley natural (II, 49). Pero no hay que olvidar tampoco, advierte Green, que en 1559 Felipe II había

prohibido que los españoles estudiaran en universidades extranjeras, con la excepción de las de Nápoles y Coímbra, que la nueva astronomía fue atacada por el jesuita Fray Juan de Pineda, y que el dominico Mancio de Corpus Christi (maestro de Fray Luis de León) llegó a la conclusión de que la fe católica se apoyaba en el concepto aristotélico del universo, porque éste era el adoptado por Santo Tomás de Aquino. Mancio se impuso y el sistema tolemaico regresó a los salones de clase españoles, donde permaneció hasta el siglo XIX (III, 234). J.H. Elliott, en su hermoso y autorizado *Imperial Spain*, da 1594 como la fecha en que se recomendó el estudio de Copérnico en Salamanca (235-36). Pero añade que, aunque algunos españoles mostraron interés y conocimiento de ciertas áreas de investigación científica, y Galileo fue invitado a la España de Felipe III, viajeros extranjeros encontraron al país retrasado y la gente sin interés en cuestiones científicas y tecnológicas (291). Pero, claro, debemos suponer que Cervantes se movía entre los interesados en éstas.

En un trabajo más especializado, sobre la actitud de Lope de Vega ante la astrología y la astronomía, Frank G. Halstead da información pertinente sobre el paso de la perspectiva tolemaica a la copernicana en la España del Siglo de Oro. Su conclusión es que éste fue lento porque el arraigo de la cosmología tolemaica era grande, como tópico, en la literatura y las artes, y que continuó usándose de manera formal cuando ya los autores sabían que, como astronomía, era obsoleta --era algo paralelo a la mitología clásica, que sobrevive en las artes el ocaso de sus dioses. (Estos dos fenómenos son de especial pertinencia para entender el barroco). El sistema tolemaico era algo de valor estético, pero además con vastas ramificaciones simbólicas que abarcaban, muy especialmente, la astrología, y que por lo tanto se desbordaban sobre los debates referentes al libre albedrío prevalentes en la época. En estos, seguía gobernando la

doctrina de que las estrellas inclinan, pero no obligan. Halstead menciona numerosas obras de Lope y afirma que “Aunque el poeta [Lope] había nacido veinte años después de la publicación de la obra de Copérnico *De Revolutionibus*, aparentemente no sabía nada de astronomía copernicana” (210). Debió haber conocido Lope, sin embargo, el *Sphera mundi* de Sacrobosco, propagador de nociones tolemaicas, que se usaba en las escuelas. También dice Halstead que Lope pudo haber sido influenciado por el portugués Juan Bautista Labaña, cosmógrafo mayor, que había sido traído a España por Felipe II. Con éste Lope “estudió algo de esos delirios de la Astrología judiciaria,” y pudo haber sido alumno también del asistente de Labaña Pedro Ambrosio Ondérez y de Juan de Córdoba (215).

Esto último es de singular importancia, porque las cuestiones relativas a la astronomía tenían un impacto directo en asuntos de navegación, profusamente practicada por todo el vasto imperio español en el siglo XVI, y que Cervantes experimentó de primera mano en sus viajes a Italia y Africa del norte, de lo cual hace alarde en la historia del cautivo y los episodios barceloneses del *Quijote* y a todo a lo largo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Tiene que haber estado consciente el marino de Lepanto de la navegación celestial, que hacía siglos se practicaba en el Mediterráneo. José María López Piñero, en su fascinante *El arte de navegar en la España del Renacimiento* demuestra que la navegación representa un área en la que hay una convergencia de teoría y práctica que acarrea un progresivo acercamiento a lo real, por oposición a lo sacado de libros y que conduce a Descartes y la filosofía moderna. Es ésta una tendencia que se inicia con Alberti en el siglo XV y los teóricos que empezaron a pensar en un cosmos infinito, como de Cusa, según ya se vio. López Piñero sugiere que todo el siglo XVI español parece haber sido un conflicto entre ptolemaicos y copernicanos. El debate no era sólo a un nivel

intelectual, sino también práctico, por lo que representaba para la navegación transatlántica y transpacífica. Salamanca fue uno de los centros de esa polémica y Sevilla el otro, como era de esperar. Cervantes conoció ambas ciudades, sobre todo Sevilla, donde la Casa de Contratación fue sede importante de estudios de navegación, con cátedra dedicada a la disciplina. Se publicaron no pocos libros sobre navegación en vida de Cervantes, como el de Francisco Suárez Argüello, mencionado por López Pineda, que es de 1608, o el de Andrés García de Céspedes, *Regimiento de navegación*, que es de 1606. Dos años antes de su nacimiento, en 1545, se había publicado *Arte de navegar* de Pedro de Medina (ver también UrsulaLamb). ¿Pudo haberlos ignorado el autor del *Quijote* que decía leer hasta los papeles que recogía en la calle?

Fue Américo Castro quien, en 1925, dio el paso decisivo respecto a las ideas del autor del *Quijote* con su todavía no superado *El pensamiento de Cervantes*. La tesis principal de Castro es que Cervantes no fue un “ingenio lego,” como se había sostenido, sino que estuvo muy al corriente del pensamiento renacentista, sobre todo del italiano (106): “Creo que es conveniente ir abandonando el dogma de Cervantes ‘ingenio lego’ en el sentido de persona inculta y algo sandia en cuanto al intelecto.” Demuestra Castro con lujo de detalles que si bien Cervantes no fue filósofo sabía lo que se estaba formulando en su época en los principales campos del saber, del arte y de la literatura. Corolario importante de esa tesis es el perspectivismo manifiesto en sus obras, concepto que se convertirá a su vez en lugar común de los estudios cervantinos, apuntalado más tarde por ideas de Ortega y Gasset. Dice Castro (39) que en Cervantes “la verdad será, en último término, *armonía con el punto de vista de quien la considere*.” Y añade (77), “Cada uno a lo suyo, podría ser el lema de Cervantes.” Y continúa (89): “Cervantes [...] ha dramatizado en sus obras, sobre todo en el *Quijote*, uno de los

problemas centrales que inquietaron el pensamiento moderno en el alba de la formación de los grandes sistemas. El mundo de Cervantes se resuelve en puntos de vista, en representación y también en voluntad...” Lo cual reitera aún mejor así (90): “la novedad extraordinaria es que las cosas puedan ser al mismo tiempo yelmo y bacía, y que vivan como tales.” Se recordará que el perspectivismo se remonta al siglo XV, a los tratados de Alberti y de Cusa, y surge en el seno de la idea de que el universo sea infinito. Sabemos que eran estas propuestas reñidas con la doctrina católica. Lo que se dramatiza en el *Quijote*, propone *El pensamiento de Cervantes*, es una verdad doble (41): “La fuente de esta teoría de la doble verdad (la épico-poética y la histórica) está en León Hebreo y en los preceptistas italianos... [...]. Cervantes tuvo, al hacer el *Quijote*, la genial ocurrencia de presentar en dramática pugna ambas maneras de verdad, caso que a Robortelli y al Pinciano les habría causado espanto...” En cuanto a las ideas de su tiempo, Castro dice, en proposición lapidaria (43): “Él [Cervantes] no construye ciencia nueva, como Galileo o Descartes, porque su genio es de otra índole; pero conscientemente lleva a su obra, como elementos creadores, los supuestos primarios de la cultura de su tiempo.” Conscientemente, es decir reflexivamente (77): “La reflexiva conciencia de lo que va realizando artísticamente no le abandona un solo momento.” Para Castro, Cervantes tenía una perspectiva crítica siempre alerta. En cuanto a la astrología y la naciente astronomía afirma (103): “Dada la correlación que, en efecto, existe entre los astros y la vida terrena (estaciones, climas, mareas), siendo vaticinables los eclipses, ¿dónde podía ponerse realmente el límite entre astronomía y astrología?” Lo crucial del libro de Castro es que propone que Cervantes practicaba, aplicándose a sí mismo el perspectivismo, la “doble verdad,” la de la religión y la otra, la de la vida intelectual de su tiempo (252): “verdad de fe, verdad de razón.” Concluye, con frase escandalosa que

levantó ronchas en 1925 (248), que “Cervantes es un hábil hipócrita, y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales; posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma.” El más típico de esos rasgos que comparte con otros pensadores y escritores de su polémico momento es la práctica de la ambigüedad, que lo pone a buen resguardo de la Inquisición. Bruno fue reducido a cenizas en 1600, es decir, en vida de Cervantes y apenas cinco años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

Con respecto a la cosmografía, Castro piensa que Cervantes se adhería, como casi todo el mundo entonces, a la ptolemaica (107): “La física y la astronomía de Cervantes eran las naturales en un escritor nacido en 1547. El admite los cuatro elementos, los once cielos y el sistema de Tolomeo como era corriente en su tiempo, no sólo en ‘ingenios legos’, sino en personas muy doctas y latinizadas.” Aquí me permito diferir de Castro y proponer que son los personajes de Cervantes los que demuestran tener creencias basadas en Ptolomeo, pero esto no quiere decir que fueran las mismas de su creador. Sancho es un campesino analfabeto, y Don Quijote un devoto de las novelas de caballerías, con una mentalidad anacrónica para su tiempo por ser en muchos sentidos medieval. No es raro que tuviera a Ptolomeo en la cabeza. Un análisis detenido de las escenas en que se mencionan ideas cosmográficas revelará que hay una distancia irónica entre lo que creen los protagonistas y lo que piensa el narrador, y por inferencia el autor, o por lo menos el autor implícito en la obra. No es distinta esa ironía de muchas otras que atraviesan el *Quijote*. Ya se ha visto algo de ello en los techos virtuales o agujereados de la primera y segunda parte, donde los límites del espacio han sido violados o son inciertos. El infinito y sus enigmas se ciernen sobre toda la creación cervantina.

La sensación de infinito primero aparece en el *Quijote* cuando el hidalgo, en su recién improvisado atuendo de caballero andante, traspasa las puertas del corral de su casa y, jinete sobre Rocinante, trota alegre por el campo de Montiel sin rumbo fijo (45): "una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo." Se combinan aquí el infinito y el acto de improvisación que consiste en el hidalgo inventarse caballero andante, que se había narrado en el capítulo I con pormenores sobre la preparación de la armadura, la selección de nombres para su dama y su caballo y el suyo propio. Al atravesar la puerta del corral, Don Quijote traspasa la cerca que delimita el espacio doméstico, contenido en sí mismo, para salir a lo extenso sin barreras, que representa tanto el vértigo de lo desconocido como la libertad. También es significativo que la salida sea al romper el día, el comienzo de una unidad de tiempo cuyo fin no se divisa todavía. Es un principio puro porque el alba sugiere siempre posibilidades sin fin. Es esta una de las escenas más conmovedoras de la literatura occidental. Por contraste, la salida que da inicio a la segunda parte es crepuscular y conduce a la noche en el Toboso, escena a la cual regresaré porque también es pertinente para mis tesis.

Don Quijote no nace, se hace. Hay un parentesco entre infinito y muerte, y entre ésta y la improvisación. La muerte es un estado infinito, creamos o no en el más allá, "Death's dateless night," para recordar el soneto 30 de Shakespeare. El acto de Alonso Quijano de transformarse en Don Quijote obedece al horror al vacío, es decir, al infinito de la muerte. El hidalgo es ya un hombre entrado en años, no un joven que sale a buscar fortuna, muy consciente de la proximidad del final. El suyo es un acto de voluntad que

refleja confianza en sí mismo y en su capacidad de creación y autocreación. Todos los improvisadores en la novela también están dotados de ella --Sansón Carrasco, el mayordomo de los duques, el propio Sancho gobernador de Barataria. Es el ánimo y resolución dibujados en la cara de Velázquez en "Las Meninas," y la determinación del propio narrador de la novela, que se lanza a buscar el balance de la historia cuando se le agota el manuscrito que ha estado transcribiendo, y que hace traducir del árabe la versión que encuentra por azar. El denuedo de Dorotea que le permite salir adelante después de haber sido burlada por Don Fernando, y la valentía de Zoraida que se transforma en Leila Marién por su deseo de hacerse cristiana, y la del cautivo que organiza escapes para regresar a España y casarse con ella. Es, también, la autodeterminación de Ricote, que se disfraza para regresar a su tierra luego de haber deambulado por el exilio impuesto por la expulsión de los moriscos. La acción de inventarse del protagonista se refleja en la de muchos otros personajes que también hacen uso de su voluntad para transformarse según las circunstancias. El entorno que los impulsa es el infinito.

El espacio y la perspectiva son el asunto central del famoso episodio de la bacía de barbero mencionado por Castro, que tantos comentarios ha suscitado en torno al perspectivismo en el *Quijote*. Pero las discusiones se han centrado, como se hace evidente en las palabras de Castro, sobre la opinión propia de cada personaje, en la libertad del observador de ofrecer su impresión sobre un objeto o incidente cualquiera. Esto es típico del pensamiento postromántico que todavía nos domina, que nos hace fijarnos en el ser interno del individuo, unido a resabios del existencialismo, que subrayaba la individualidad y sus avatares --Castro estuvo muy influido por Heidegger, a través de Ortega. No se ha tomado en cuenta, sin embargo, que la escena inaugural sobre la bacía --la final es otra cosa y la comentaré-- se centra en cuestiones de espacio, distancia y

percepción; es decir, en la perspectiva en el sentido más concreto posible, que remite a Alberti y de Cusa. El caballero y su escudero primero ven, de lejos, a un individuo montado sobre un asno con algo que brilla sobre la cabeza. Don Quijote decide inmediatamente que se trata del yelmo de Mambrino, pero su escudero se muestra más cauto y dice: "--Lo que yo veo y columbro--respondió Sancho-- no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra"(223). El verbo que escrupulosamente usa Sancho, "columbrar," según el *Tesoro* de Covarrubias, quería decir "Devisar una cosa de lexos, que apenas se puede perceber lo que es" (339), que sigue siendo su significado hoy, como consigna del *Diccionario de la lengua española*, de la Academia: "Ver una cosa desde lejos sin distinguirla bien" (329). Se trata de un engaño a los ojos, como repiten varias veces caballero y escudero, provocado por la distancia y por la contingencia de que ha empezado a llover (224), la única vez que esto ocurre en la novela; el agua hace brillar la bacía, que a la distancia puede parecer otra cosa: "desde media legua relumbraba" (224). Es todo un asunto de distancias y puntos de vista en el sentido literal. El pobre barbero se desplaza de una villa donde vive y ejerce a otra que no tiene barbero cuando lo ven nuestro par, y, para mala suerte suya se les aproxima, acortando el trecho que los separa de ellos y facilitando así el ataque de Don Quijote. Desde luego, Don Quijote ha malinterpretado la realidad llevado por sus "desvariadas caballerías y malandantes pensamientos" (224), pero ésta ha conspirado en su error por el espacio que separa al objeto del observador y por su transitoria condición reluciente; son los avatares de la perspectiva, que revela y oculta a la vez.

La hilarante discusión sobre qué sea la bacía si bacía o yelmo hacia el final de la primera parte, capítulo 45, es una sátira de las disputas escolásticas, que hace exclamar a

la pobre víctima del asalto y robo: "--¡Válame Dios! -- dijo a esta sazón del barbero burlado--. ¿Qué es posible que tanta gente honrada diga que ésta no es bacía, sino yelmo? Cosa parece ésta que puede poner en admiración a toda una universidad, por discreta que sea" (466). No creo que se trate aquí tanto de una cuestión de perspectivismo como de una crítica de los debates escolásticos, donde la realidad percibida desaparece en las redes de la dialéctica, que cada vez parecen más ajenas a la verdad. Todos los personajes saben que se trata de una bacía, y que Don Quijote está loco y traduce la realidad al discurso de las novelas de caballerías, y juegan con él y entre sí para divertirse. Los problemas del perspectivismo se dramatizan en la escena en el camino, cuando Don Quijote y Sancho primero divisan al zarandeado barbero.

Cervantes juega también con los problemas de perspectiva con la introducción de personajes bizcos, como Ginés de Pasamonte y Pandafilando de la Fosca Vista, el gigante inventado por Dorotea cuando hace el papel de la Princesa Micomicona, según he estudiado en otra parte (1999). Ginés es importante al respecto porque representa a una figura del autor, porque, en el episodio de los galeotes se revela que, en galeras, se ha dedicado a escribir una autobiografía a todas luces picaresca, que es una parodia del *Guzmán de Alfarache*. Cuando primero se describe al galeote, el texto reza: "Tras todos éstos venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco" (204). Luego, en la refriega que se desata cuando Don Quijote y Sancho ponen en libertad a los prisioneros, Ginés se aprovecha de este defecto para desafiar simultáneamente a dos de los guardias "arremetiendo al comisario caído, le quitó la espada y la escopeta, con la cual, apuntando al uno y señalando al otro sin disparalla jamás, no quedó guarda en todo el campo" (208). Pandafilando es, en la historia inventada por Dorotea sobre las cuitas de la Princesa Micomicona, un gigante

que amenaza con hacerse con su reino, y es conocido por De la Fosca Vista "porque es cosa averiguada que, aunque tiene los ojos en su lugar y derechos, siempre mira al revés, como si fuese bizco, y esto lo hace él de maligno, y por poner miedo y espanto a los que mira" (303). Su bizquera es producto de su ambición y de su lujuria, así como la de Ginés de su condición de autor moderno, porque ve las cosas desde perspectivas no armónicas; su punto de vista no es monocular, en otras palabras. Cervantes sugiere con estos personajes las limitaciones del perspectivismo, que tampoco da acceso a una verdad única e indiscutible y que, como la suya propia, es irónica desde el interior mismo del ser individual que no es una unidad integral que mira como si tuviera un solo ojo sino en conflicto consigo misma. La suma de las varias perspectivas individuales no es igual a la verdad, como supone la versión de un Cervantes liberal y democrático de la crítica castrista. Es en esto que el autor del *Quijote* sugiere una idea que, aunque derivada de Alberti, de Cusa y hasta Copérnico, los rebasa y aboca a una visión radicalmente moderna. Desde ella, sólo la improvisación, movida por la voluntad es factible.

Pero la conciencia de esa desarmonía radical no les es dada a los protagonistas, sino que la sugiere el narrador y las acciones de estos. Don Quijote y Sancho siguen sujetos a la cosmografía tolemaica y a nociones populares sobre el cielo y las estrellas que permiten confianza en el entorno físico. En el episodio de los batanes, por ejemplo, descubrimos que Sancho dice saber la hora, en medio de la noche cerrada, porque sabe cómo interpretar el movimiento de los cuerpos celestes: "lo que a mí me muestra la ciencia que aprendí cuando era pastor, no debe de haber desde aquí al alba tres horas, porque la boca de la bocina está encima de la cabeza y hace la media noche en la línea del brazo izquierdo" (176). Una nota puntual de la edición del Instituto Cervantes aclara que "La *bocina* es la Osa Menor: la Estrella Polar era la embocadura, y las estrellas

extremas *la boca*" (210). Claro, los protagonistas están debajo de unos árboles y no pueden ver el cielo, además de que, como Don Quijote le dice a su escudero "hace la noche tan oscura, que no parece en todo el cielo estrella alguna" (176). Se trata de un embuste de Sancho para salir del aprieto en que se encuentran. Pero es significativo que la presencia del cielo y las estrellas la sientan durante esta escena de miedo y vértigo en medio de la noche, aterrorizados por sonidos que no reconocen pero parecen amenazadores, sin saber cabalmente dónde están. La desorientación y desconocimiento del lugar que pisan alude al infinito y su capacidad para extraviar al individuo por la falta de asideros, de marcas en el espacio que revelen el rumbo y posición; señales como las estrellas fingidas de Sancho. Las condiciones y reacciones de los protagonistas se repetirán en otros episodios en que se alude a la bóveda celeste.

La tercera salida de Don Quijote, que formará la segunda parte, empieza con el episodio de la visita al Toboso, donde los protagonistas esperan encontrar el domicilio de Dulcinea, que Sancho dijo haber visitado en cumplimiento de la embajada que le encomendara su amo. Es un episodio fantasmagórico en el que los protagonistas se pierden en el pueblo dormido en medio de una noche entreclara; es un ambiente dominado por lúgubres sonidos de animales y el del arado que arrastra un hombre que se dirige temprano a su trabajo. Dos son los elementos significativos en esta escena. El primero la desorientación en la oscuridad y el segundo que al toparse con la iglesia también lo hacen con la muerte por la presencia del cementerio. A la sensación de extravío la aumenta el hecho de que, al preguntarle al hombre del arado donde está la casa (para Don Quijote, palacio) de Dulcinea, éste responde que es forastero y no puede orientarlos --no hay auxilio posible para salir del laberinto en que andan perdidos. El único ser que encuentran no es de allí. Desde luego, lo que buscan tampoco existe sino en la mentira de Sancho,

por lo que el "norte" de toda posible orientación es falso. En cuanto a lo sugerido por el cementerio, Sancho no deja lugar a dudas. Dice: "plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por los cimiterios a tales horas..." (610). Es, en otras palabras, de mal agüero haber dado con la iglesia y anexo cementerio; el rumbo que han tomado los ha conducido a la muerte. El entorno oscuro, la hora, "Medianoche era por filo" (609) empieza el capítulo, todo conspira para crear una sensación de despiste, desconcierto y desazón, y sugiere la presencia de dos infinitos insondables: la oscuridad y la muerte. A partir de esa angustiada confusión Sancho improvisará a la "Dulcinea encantada," la labradora que quiere hacer pasar por la dama de Don Quijote, creación que va a proyectar su sombra sobre toda la segunda parte, irrumpiendo en la acción principal inopinadamente en otras ficciones, o metaficciones, como las ideadas por el mayordomo de los duques, y el episodio de la Cueva de Montesinos. Sancho, inventor de este personaje, se vuelve víctima de su propio artificio, en el que se enreda hasta el final, y que le cuesta la carga de azotes que debe propinarse en el trasero para "desencantar" a Dulcinea: es decir, para salvarla de la metaficción que él ha creado y que se ha multiplicado en la de otros personajes autores en sus propias invenciones. La entrada al Toboso, con su secuencia oscuridad-desorientación-improvisación, da la tónica de toda la segunda parte, y rige la estructura de algunos de los más memorables episodios, como el de la Cueva de Montesinos y el desfile del bosque.

Pero las alusiones más explícitas a la cosmografía aparecen en los episodios de "barco encantado" y el vuelo de Clavileño. En la aventura del barco, Don Quijote le pide a Sancho que se palpe para ver si se le han muerto los piojos, porque era creencia de los navegantes españoles que viajaban a las Indias Orientales que éstos morían al cruzar el Ecuador, que él llama la "línea equinoccial" (774), e insiste: "Haz Sancho la averiguación

que te he dicho, y no te cures de otra, que tú no sabes qué sean coluros, líneas, paralelos, zodíacos, eclípticas, polos solsticios, equinoccios, planetas, signos, puntos medidas, de que se compone la esfera celeste y terrestre..." (775). En la edición del Instituto Cervantes, una nota explica que éstos son "Términos técnicos de la astronomía y de la navegación; indican que DQ está viajando por un libro, el *Tratado de la esfera*, que se aprendía en las escuelas, y no por un paisaje" (871). Es un paisaje, pero imaginario, de enorme extensión, que contrasta con la corta distancia que navegan el caballero y Sancho por el Ebro, como el escudero insiste. Se trata una vez más de un contraste de perspectivas en el sentido más concreto y espacial posible. Pero no cabe duda de que Don Quijote refleja aquí un conocimiento ya obsoleto de la cosmografía y de que su parrafada respecto a ésta debe ser motivo de risa para el lector enterado y cómplice, que el narrador supone. En nota del volumen suplementario de la misma edición se especula sobre el elemento satírico de la escena: "El seguro conocimiento y uso de la teoría copernicana en la península puede hacer pensar que la enumeración de lo que no sabe Sancho, tan cercana a las formas estilísticas de fray Antonio de Guevara, es una pura broma o una crítica a la inmovilidad 'oficial' de la ciencia durante la Contrarreforma" (540). Otro tanto ocurre en el episodio de Clavileño, donde el locuaz cosmógrafo resulta ser Sancho. Primero, Don Quijote, al sentir el viento que con fuelles les echan encima sus burladores, se expresa según la estricta cosmología tolemaica: "--Sin duda alguna, Sancho, ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo y las nieves; los truenos, los relámpagos y los rayos se engendran en la tercera región; y si es que de esta manera vamos subiendo, presto daremos en la región del fuego..." (860). Habla el caballero de las cuatro regiones sublunares en que Ptolomeo dividía la atmósfera. Después del "aterrizaje," más bien forzoso y violento, Sancho relata cómo "aparté tanto cuanto el

pañuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra y pareciome que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas..." (863). Más adelante, amplía aún más su invención diciendo que se apeó de Clavileño "Y sucedió que íbamos por parte adonde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato..."(863). En cuanto a la visión de la tierra a distancia de Sancho, es sabido que Cervantes alude aquí a un pasaje del *Sueño de Escipión* ciceroniano. Resulta claro, pues, que como ha observado Giuseppe Mazzotta, se trata de una versión irónica del perspectivismo renacentista, de la búsqueda del conocimiento, y del conocimiento total. Dice el ilustre dantista: "el viaje de Sancho en Clavileño, en el instante en que el escudero anuncia el haber alcanzado la perspectiva trascendente que le permite observar la totalidad del mundo, se convierte en lo que me parece constituye el verdadero objetivo de Cervantes: la crítica de las limitaciones del 'perspectivismo' renacentista como vía de conocimiento" (185). Yo me atrevería añadir que hay como una inversión de la mirada "telescópica" de Galileo, pues cuando miramos al revés por un telescopio los objetos parecen más pequeños y distantes. Además, ver la tierra como "un grano de mostaza" supone que ésta es redonda, como propone la nueva cosmología. El lugar común ciceroniano es verla como un punto. Sancho acierta sin saberlo en su entusiasmo inventivo. La crítica es, entonces, aún más concreta y vigente, y destaca la distancia que Cervantes establece entre las creencias cosmológicas de sus protagonistas, que son populares pero obsoletas, y lo que se sabe ya en su época sobre la configuración del universo. El lector debe reírse de ellos, como hacen el duque y sus cómplices. En su imaginación Don Quijote y Sancho vuelan por un espacio infinito, al que le ponen límites basados en conceptos tolemaicos que ya no son válidos --la más

dramática representación del vuelo de Clavileño con amo y escudero abordo es la bella ilustración de Gustave Doré, en que se ven suspendidos en el aire contra un trasfondo oscuro sideral. El gran dibujante ha sabido captar y expresar el ascenso fingido de Don Quijote y Sancho y sus maneras de concebirlo.

La improvisación, producto de la sensación de infinito que a su vez genera la de la ausencia de límites y carencia de antecedentes determinantes, juega un papel crucial en la estética de Cervantes, si por ello entendemos su concepto de lo bello y su representación. Esto se extiende no sólo a otros escritores, sino también a pintores como El Bosco y Velázquez. Me refiero a la predilección de Cervantes, y de esos artistas también desde luego, por lo feo, lo disforme, lo contrahecho. Aquí se cruza este concepto con la figura del monstruo barroco que he estudiado antes, hecho de contrarios, y está vinculado a la perspectiva y por consiguiente a la anamorfosis. Como en Velázquez, los personajes cervantinos más memorables son los feos: Don Quijote y Sancho, para empezar, pero también Maritornes, y otros menores como la joven Clara, mitad bella mitad fea en el episodio de Barataria. En "La española inglesa" hay una joven bella cuya gradual transformación en fea se describe de manera significativa, según se verá. Para lo feo no hay modelos, como no sea los tomados de la realidad misma y su circunstancial marcha ante el artista, que es como la de Don Quijote y Sancho por el camino que se extiende ante ellos; surgen de la infinidad de posibilidades que el mundo ofrece y su correspondiente variedad. Surgen de lo contingente. Arquetipos de belleza abundaban, sobre todo en un renacimiento tan marcado por el neoplatonismo. Y no es que falten algunos de estos en Cervantes, sobre todo en el *Quijote*, donde la belleza de las jóvenes que aparecen --Luscinda, Dorotea, Zoraida -- va en aumento. En Cervantes conviven, como tantas cosas contradictorias más, esos ideales de belleza con la fealdad más extrema

--y cuál es su límite es asunto de interés también porque la ausencia de modelos ideales abre la puerta al infinito, de lo cual Cervantes es consciente. La improvisación es obligatoria para representar lo feo.

En el capítulo primero de la primera parte, se describe a Alonso Quijano de la siguiente manera: "Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro..." (28). Son estos rasgos fisionómicos, como es sabido y explica una nota, que coinciden con "el temperamento colérico y melancólico, según la caracterización de la medicina antigua" (28). Pero Don Quijote no es ni lo uno ni lo otro; es "ingenioso," lo cual quería decir "imaginativo," "inventivo." "Ingenio," según el *Tesoro* de Covarrubias, significa "Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños..."(737). Esto se aviene más con el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, si hay que encontrarle antecedente. Pienso que lo importante es notar que Don Quijote es delgado, de cara descarnada y deslucido, todo lo contrario de las descripciones de los caballeros andantes, que eran apuestos, ágiles, capaces de grandes proezas físicas, aunque la complexión "recia" del hidalgo significa que es fuerte, nada enclenque. Los rasgos feos de Don Quijote se destacan durante el episodio del cuerpo muerto, capítulo 19 de la primera parte, cuando Sancho le da a su amo el sobrenombre de Caballero de la Triste Figura:

--Si acaso quisieren saber esos señores [dice Sancho] quién ha sido el valeroso que tales los puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura.

Con esto se fue el bachiller, y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle "el Caballero de la Triste Figura," más entonces que nunca.

--Yo se lo diré --respondió Sancho--, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes. (171)

Sancho se refiere exclusivamente a la cara de su amo, a su figura, que Covarrubias aclaraba "Tómase figura principalmente por el rostro, por ser la principal parte, en la qual nos diferenciamos unos de otros" (593). Es de notarse que Sancho explica cómo miró a Don Quijote, a la luz de la antorcha, en medio de la oscuridad de la noche, lo cual hace resaltar la exactitud de su observación por el ángulo o perspectiva de la misma, a lo que añade el intervalo de tiempo que ésta ha tomado ("un rato"). Pero sobre todo debe notarse que la fealdad del caballero se debe a accidentes recientes, a lo contingente: las pedradas de los pastores, que le han hecho perder varias muelas, con lo cual su cara, para empezar flaca, ha quedado todavía más hundida, grotesca. Lo feo delata los avatares del tiempo, que dejan huellas sobre el cuerpo --el antecedente más claro aquí es la cicatriz en la cara de Celestina, que recuerda un pasado violento. Esas marcas pueden ser infinitas, como el tiempo mismo. En la segunda parte Don Quijote será asaltado por

gatos, uno de los cuales "le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos [...] Quedó don Quijote acribado el rostro y no muy sanas las narices..." (898). Más patética --triste-- será ahora su figura.

De Sancho se tiene un concepto deforme inscrito en su propio apellido, Panza, que sugiere que es barrigón. A esa costumbre de imaginarlo rechoncho, bajo, y en general de cómica apariencia se suman las muchas ilustraciones que así lo representan, contrastándolo con su delgado y enhiesto amo, de donde dimanan otros contrastes más abstractos que los oponen por sus apetitos y preferencias: frugal y cerebral el caballero, goloso y ordinario el escudero y así sucesivamente. En realidad, la única descripción de Sancho es la que aparece en el manuscrito hallado por el narrador que le permite continuar la historia, donde se lee, bajo una ilustración: "Junto a él [Rocinante] estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía 'Sancho Zancas,' y debía ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas..." (87). Luego, en la aventura de los batanes, cuando Sancho defeca empinando el trasero, se dice que sus posaderas eran "no muy pequeñas" (181). Y en uno de los sonetos burlescos al final de la primera parte, dedicado al escudero, se lee: "Sancho Panza es aquéste, en cuerpo chico,/pero grande en valor ¡milagro extraño!" (532). También contribuyen a su comicidad los errores que comete al hablar, su imperfecto lenguaje, y las burlas de las que es víctima, como el manteamiento que le hacen sufrir unos maleantes en la venta. Pero la "fealdad" de Sancho obedece un tanto a la tradición del teatro cómico y sus toscos personajes rurales, por lo cual pienso Cervantes no sintió la necesidad de describirlo.

Maritornes, por contraste, es un caso de fealdad más original, "velazqueña." De su aspecto físico leemos: "Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía de cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera" (138). Es de notar, por cierto, que aún peor que la bizquera de Ginés y Pandafileando, Maritornes es tuerta y el otro ojo no está sano, por lo que ella no es sólo una figura digna de la anamorfosis, sino que su propia percepción visual es también defectuosa, a lo cual se suma la distorsión de ésta por el hecho de que su joroba la hace mirar hacia el suelo. Aquí tenemos otra perspectiva trastornada por el punto de mira del observador. Pero lo fundamental de la apariencia de Maritornes son sus exageradas deformidades físicas, como la cara chata y redonda, el cogote ancho, las espaldas encorvadas y la estatura exigua que prácticamente la hace enana --son todas desproporciones de tamaño (estatura), o profundidad (cara y cogote planos), visibles por la falta de volumen que sólo la perspectiva puede revelar. Luego, cuando se encuentra en la cama de Don Quijote, resulta que tiene además mal aliento: "y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero..." (143). El arriero era el cliente de Maritornes que habría de pasar por alto sus defectos, aunque no el aliento, gracias a la reinante oscuridad de la venta. Como en la escena de los batanes y la entrada al Toboso, la oscuridad es un entorno que borra dimensiones y límites.

Cuando creemos encontrar algo en Cervantes que ha escapado a su conciencia crítica, damos con que le ofrece al lector algún pasaje en que la idea en juego se presenta

en toda sus sutilezas, casi como un experimento de laboratorio. Este es el caso de Clara Perlerina, doncella inventada por los personajes que han armado el tinglado de Barataria, descrita por uno de ellos disfrazado de labrador que comparece ante el Sancho para hacerle una petición. Podemos suponer que se trata de una de las invenciones del mayordomo del duque, de fértil imaginación literaria. La figura de Clara, de doble y contrastantes apariencias, encarna los problemas de perspectiva que he venido comentando arriba:

--Digo, pues --dijo el labrador--, que este mi hijo que ha de ser bachiller se enamoró en el mismo pueblo de una doncella llamada Clara Perlerina, hija de Andrés Perlerino, labrador riquísimo; y este nombre de Perlerines no les viene de abolengo ni otra alcurnia, sino porque todos los de este linaje son perláticos, y por mejorar el nombre los llaman Perlerines. Aunque, si va a decir la verdad, la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor del campo: por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquéllos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y con todo esto, parece bien por extremo, porque tiene la boca grande, y, a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar la raya entre las más bien formadas. De los labios no tengo que decir, porque son tan sutiles y delicados, que, si se usaran aspar labios, pudieran hacer de ellos una madeja; pero como tienen diferente color

de la que en los labios se usa comúnmente, parecen milagrosos, porque son jaspeados de azul y verde y abernjenado [...] si pudiera pintar su gentileza y la altura de su cuerpo, fuera cosa de admiración, pero no puede ser, a causa de que ella está agobiada y encogida, y tiene las rodillas con la boca, y, con todo eso, se echa bien de ver que si se pudiera levantar, diera con la cabeza en el techo; y ya ella hubiera dado la mano de esposa a mi bachiller, sino que no la puede extender, que está añudada...(906-07)

Clara anticipa las figuras de Picasso. Su cara esta hecha de dos planos contrapuestos, uno de belleza ideal, descrito con lugares comunes del neoplatonismo en uso ("perla oriental," "flor del campo"), el otro grotesco por su extrema fealdad, causada por enfermedades que la han vuelto asquerosa. Lo primordial es que Clara está como vista desde dos perspectivas diferentes a la vez, subrayando y superando el perspectivismo; esto es lo que tiene de experimento de laboratorio la figura. Clara es una imagen de imposible imitación, más allá de las posibilidades de la mimesis renacentista. Sobrecoge la inventiva de Cervantes y su penetración crítica en las cuestiones de representación, que aquí se exhiben de manera dinámica.

Por el lado malo, que es donde Cervantes hace alarde de su capacidad de improvisación porque no hay modelos previos, le falta a Clara, como a Maritornes, un ojo, que perdió por causa de unas viruelas, y el cutis lo tiene cubierto de hoyos también resultado de esa enfermedad. Tuerta, Clara carecería de visión de profundidad, de perspectiva. La nariz la tiene torcida hacia arriba, como escapando de la boca, lo cual le confiere a la imagen movimiento; la fealdad es un proceso, no una visión estática. Y ésta no es sólo grande sino que por eso mismo revela además la falta de muchos dientes y

muelas, lo cual recuerda la faz hundida del Caballero de la Triste Figura, y sugiere lo repulsivo de posibles actividades eróticas con Clara. ¿Quién se atrevería a besarla? A lo anterior se suma la descripción de los labios, de variados colores y delgados como cuerdas, que alcanza un nivel caricaturesco que parece insuperable. El color aberrenjado de estos le da un toque arcimboldesco al retrato (¿habrá visto cuadros de Arcimboldo Cervantes en Italia?). En contraste con Maritornes, Clara es alta en extremo, pero jorobada como ésta y con manos retorcidas, para completar su repelente perfil sensual.

Toda esta descripción usa y abusa del litote como figura irónica, con lo cual revela el pasaje su carácter descaradamente literario y la artificialidad --teatralidad-- de la escena, que ha sido compuesta para una vez más poner a prueba a Sancho, aunque el agudo gobernador improvisado se da cuenta del embuste. Pero sobre todo, creo yo, esta compleja figura sirve para advertirle Cervantes a un lector alerta que se divierte aquí con sus propios conceptos y práctica de la perspectiva y la representación, llevando hasta más allá de sus límites la mimesis.

El *Quijote* de 1605 delataba los resultados de la improvisación en su apresurada estructura, con sus historias intercaladas, algunas como la del cautivo de considerable longitud, otras como la del curioso impertinente que son como un pegote que no pasa de ser un relleno a pesar de su valor intrínseco. La primera parte tiene algo de colección de relatos a lo *Decamerón*, con el pretexto de las aventuras de Don Quijote y Sancho como expediente para que estos se cuenten. Desde luego, las peripecias de los dos protagonistas dominan la trama, pero no pocas veces de forma precaria. La segunda parte tiene más unidad formal, pero aun así su estructura es de enorme complejidad, con recursos

jugueteros en su justificación, como el contrapunto de capítulos, unos dedicados al caballero y otros al escudero, cuando éstos se encuentran en casa de los duques. La improvisación es ahora un recurso consciente, con el que se juega, que se representa en sus procesos y resultados. Pienso que es una decisión teórica de Cervantes que anticipa conceptos muy contemporáneos de la textualidad. El mejor ejemplo de ello es el capítulo V de la segunda parte, una especie de contrapartida del prólogo de 1605. El capítulo empieza con la siguiente aseveración como entre paréntesis: “Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo:” (581). Más adelante añade, también como entre paréntesis: “Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo)” (584). O sea, el texto de este capítulo pone en tela de juicio su legitimidad desde el principio, y luego repite, sobre la marcha, la duda sobre ésta. El texto se deshace a medida que se hace. Vale la pena hacer un escrutinio más detallado de la ficción genética que se le propone al lector. Leemos que el traductor “dice,” pero ¿cuándo y dónde lo dice y a quién? ¿Cuál es la sustancia ontológica del texto que leemos? ¿Qué es cómo y dónde? Tenemos que suponer que es una transcripción de lo que ha traducido el traductor, junto con notas suyas que el transcriptor tiene a bien comunicarnos pero que no podemos leer directamente. Es decir, que en el capítulo leemos una refundición que además se anuncia falsa. En otras palabras, es una improvisación hecha a base de lo que hay a la mano y que tanto el traductor como el transcriptor se resignan a transmitirnos.

Además, se plantea en estas declaraciones marginales que realmente no lo son, un problema de mimesis, de realismo. Sancho, el Sancho que conocemos, no puede hablar de la manera en que lo hace, se trata de un error, no sabemos si deliberado o no, ni por parte de quién en la representación del personaje, que ha adquirido inopinadamente características que no le son propias. La advertencia denuncia una falta de realismo, una falla en la representación de lo real, un no haberse ceñido a las prescripciones de los preceptistas sobre ésta. ¿En qué se basa y con qué autoridad se permite el traductor hacer semejante juicio? ¿Qué teorías o doctrinas estéticas lo informan? ¿Podemos o no confiar en la representación de Sancho en otros momentos, así como la de los demás personajes, si ésta es defectuosa? El prisma de la reproducción de la realidad se ha agrietado irreparablemente, y la historia de su rotura ha ocupado el primer plano. Hay encima de todo esto un problema de temporalidad. ¿En qué momento existe el texto en relación a los originales, a la traducción y a la transcripción? Una solución sería decir que sólo existe como tal en el momento de la lectura, en cada momento de lectura. Esta sería nuestra respuesta hoy como tal vez lo fue para Cervantes. De lo que sí no cabe duda es que en esta segunda parte la confección de las ficciones es intencional y expresamente improvisada, y el producto es tan imperfecto como el texto mismo del libro entero.

Los autores internos de la segunda parte conciben sus historias --bromas complicadas por lo general-- y las ponen en práctica, y son éstas como las historias intercaladas de la primera parte, sólo que ahora involucran a los protagonistas. Los episodios en Barcelona, magníficos en sí mismos, como la visita a la imprenta y el caso de la cabeza parlante, parecen un añadido para poder Cervantes ofrecernos una novelita bizantina, con batalla naval y todo, y pasear a su protagonista por un entorno urbano. Pero Don Quijote es tan ajeno a la gran ciudad como los episodios mismos. Ambos existen en

un ámbito puramente teatral. El regreso a casa, tras la derrota del caballero, que incluye un retorno al palacio ducal, como para insertar un par de burlas más, la del velorio de Altisidora, un episodio brillante lleno de resonancias literarias, tiene algo de coda innecesaria, sólo justificada por la obligación de repatriar a los protagonistas a su "lugar de la Mancha." Todo esto revela que Cervantes lucha con la realización de un final plausible; busca una forma de cerrar correcta para una ficción que no tiene antecedentes ni moldes a los que atenerse. El final es un límite, y el apremio de Cervantes lo produce la sensación de infinito que he venido estudiando que no tiene límites. La única aventura digna de esa situación es la muerte, y hacia ella se dirigen el caballero y su historia, como completando un círculo que se había abierto con la entrada al Toboso y el encuentro con la iglesia y el cementerio.

La derrota de Don Quijote a manos de Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de la Blanca Luna concluye un nivel de la ficción --la que el hidalgo se ha inventado, y la que le ha añadido el bachiller con la suya propia, que se ha convertido en la segunda parte. Pero Don Quijote no puede volver a ser Alonso Quijano en Barcelona, tiene que hacerlo en su propia casa y lugar para que tenga sentido. El viaje de vuelta, con su interludio en la casa ducal, lo van a enfrentar a un simulacro de muerte, la de Altisidora, de profundas resonancias. El velorio simulado de la fingida dama enamorada es una síntesis paródica de antecedentes monumentales en la tradición del amor cortés y la poesía renacentista, la de Garcilaso en especial, con la clásica incluida (Dido). Es como el final apoteósico de toda esa caterva de amores desdichados y amadas muertas que contiene a Beatriz, a Laura, a Isabel, y claro, ahora a Dulcinea. Este episodio nocturno, iluminado por un edificio virtual de luces artificiales que frágilmente contiene el inmenso cielo oscuro, tiene algo de wagneriano, pero con la típica dosis cervantina de ironía. Es la

contrapartida del agujero en el techo de la venta de Juan Palomeque en la primera parte, sólo que ahora es enorme, con bordes incorpóreos.

Sancho le da el toque de gracia a la tradición amorosa cuando declara que "esto de morirse de amor los amantes es cosa de risa." Se van deshaciendo las ilusiones, es decir, las ficciones que han venido cubriendo el agujero en el techo de la venta que da entrada al cosmos inconmensurable, construcciones tenues que se deshacen ante el infinito inevitable de la muerte. Los anuncios han sido bastante claros. Don Quijote y Sancho han llegado al límite de España, Cataluña, es una región fronteriza, amenazada por hugonotes franceses. Han llegado al mar, límite de la Península, lejos del centro del lugar en La Mancha de donde partieron, y al que ahora regresan. El final de las bromas en el palacio ducal marca también la conclusión de las aventuras literarias inventadas por el mayordomo y sus secuaces. Se acaban las obras de los autores internos. El retorno de la cordura de Alonso Quijano y su muerte son un anticlímax, un bajón en todos los sentidos.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998. 2 vols.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1972. [1925]

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987. [1611]

Diccionario de la lengua española. 18va edición. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1956.

Elliott, J.H. *Imperial Spain: 1469-1716*. New York: St. Martin's Press, 1964.
[Segunda impresión 1967]

Fernández Álvarez, Manuel. *Copérnico y su huella en la Salamanca del Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.

González Echevarría, Roberto. "Las improvisaciones en el *Quijote*," *Letras libres* (Madrid), 135 (diciembre 2012), 8-19.

----. "Cervantes: visión y mirada," *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, coordinadores Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría. Salamanca: Ediciones Almar, 1999, 109-22. Versión corregida y ampliada en "*Don Quijote: Crossed eyes and visión*," *Cervantes' Don Quijote: A Casebook*, editado por Roberto González Echevarría. Nueva York: Oxford University Press, 2005, 217-39.

Green, Otis. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964. Cuatro volúmenes.

Halstead, Frank G. "The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy," *Hispanic Review* 7 (1939), 205-19.

Harries, Karsten. *Infinity and Perspective*. Cambridge, MS: MIT Press, 2001.

Lamb, Ursula. "Cosmographers of Seville: Nautical Science and Social Experience," *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Edited by Fredi Chiappelli. Berkeley: University of California Press, 1976, Vol. II, 675-86.

Lisi, Francisco L. "La cosmografía de Nebrija en la historia de la geografía," *Antonio de Nebrija: edad media y renacimiento*, ed. Carmen Codoñer y Juan

Antonio González Iglesias. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, 371-86.

López Piñero, José María. *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, 2da edición. Barcelona: Labor, 1986.

Navarro Brotóns, Víctor y Enrique Rodríguez Galdeano. *Matemáticas, cosmología y humanismo en la España del siglo XVI. Los Comentarios al Segundo libro de la Historiatural de Plinio de Jerónimo Muñoz*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales sobre la Ciencia Universitata de Valencia, 1998.

Rico, Francisco. "El Nuevo Mundo de Nebrija y Colón: notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América," en *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*. Edición dirigida por Víctor García de la Concha. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, 157-85.

Rowland, Ingrid D. *Giordano Bruno: Philosopher/Heretic*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

Seznec, Jean. *Survivance des dieux antiques; essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1940.

**Pensar las ciudades:
espacios intermediales/espacios interdictorios como escenarios ficcionales en *El hombre de al lado* (de Mariano Cohn y Gastón Duprat) y *Medianeras* (de Gustavo Taretto)**

[Hugo Hortiguera](#)

Griffith University

Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone. Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. (13)

Introducción

¿Cómo podríamos explicar, definir y pensar nuestra experiencia de lo urbano en el siglo XXI? ¿Cómo podemos hacerlo en un mundo en el que la abolición de las distancias fue conformando ciudades globales que, como señala Castells (Castells e Ince 57), “tends to generate a style of architecture, a certain type of cosmopolitan aesthetics, and a series of facilities that characterize the lifestyles of the global elite”?

Si todavía a finales del siglo anterior estábamos ante una “ciudad-memoria” (Augé, *El viaje* 113), en donde aún podíamos leer en la arquitectura de nuestras ciudades retazos de una historia con la que todavía nos identificábamos, ya en el nuevo milenio ese espacio de la ciudad tradicional se encuentra metamorfoseado, “topológicamente perturbado”, al menos en relación a una visión cartesiana propia de la modernidad (Courtoisie 134). Su forma de narrarlo también habría sufrido cambios sustanciales.

Como agrega Castells (*The Rise* 56) en otra parte, esta ciudad global que se asienta en el nuevo siglo se ha convertido en espacio de flujos, una red de lugares “connected around one common, simultaneous social practice”. (1) Es un territorio cruzado como nunca antes por actividades económicas, sociales, culturales y políticas que trascienden sus propias fronteras y su propia historia. La ciudad global de Castells, en definitiva, es vista más como un cruce de procesos transfronterizos que como un lugar físico concreto, bastante alejado tal vez de aquella definición clásica de Richard Sennett (39):

“[A] city is a human settlement in which strangers are likely to meet”.

Sin perder de vista esta mirada, lo que me interesa destacar en este documento es el ámbito imaginario que genera la ciudad en épocas de la sobremodernidad y la cuestión de los nuevos sentidos que va tomando el espacio público.(2) Como bien anota Marc Augé (*El viaje imposible* 111), la evolución de este ámbito imaginario nos importa porque concierne a las permanencias y cambios del espacio urbano y a nuestra relación cambiante con la imagen que ellas proyectan de nosotros mismos como habitantes del lugar. Preguntarse por la ciudad imaginaria que aparece en nuestras ficciones implica plantearse entonces un doble interrogante. Por un lado, conlleva cuestionarse acerca de la existencia de la ciudad, su naturaleza comunicativa, como lenguaje de interacción de los sujetos que la habitan y su relación con el espacio público. Por otro, supone examinar la existencia de lo imaginario local en un mundo cada vez más bombardeado por imágenes globales que van conformando una ciudad planetaria, “de imágenes y pantallas en las que la mirada se enloquece” (Augé, *El viaje imposible* 112). En síntesis, siguiendo siempre a Augé (*Ficciones* 115), “la sobremodernidad afecta simultáneamente a nuestras

representaciones del espacio, a nuestra relación con la realidad y a nuestra relación con los demás”.

En el caso de la Argentina, en algunas películas de los últimos años, cineastas como Pablo Trapero, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro, nos han hablado de los espacios fragmentados de la ciudad, a la vez que han aludido a los ámbitos que habría que rehacer o reinventar para reconstruir un lugar de encuentro, hoy en profunda disputa (ver Hortiguera). Para muchos de estos directores, los espacios urbanos han perdido ya su estatus como sitios de comunicación cultural y de interacción social espontánea. Han devenido en lugares partidos, quebrados, plagados de fronteras interiores, en donde se han ido consolidando zonas de exclusión permanente y nuevas formas de soledad y aislamiento.

Tomando este marco conceptual como referencia, el presente artículo propone examinar la visión del espacio ciudadano desarrollada en dos películas argentinas del nuevo siglo: *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2010) y *Medianeras*, de Gustavo Taretto (2011). Lo que me interesa estudiar en ellas son los modos de circulación simbólica de los miedos en el imaginario urbano que se presentan en estos filmes. El núcleo urbano representado en estos productos filmicos es un sitio atravesado por la extrañeza y el temor, en donde se ha puesto en discusión la “densidad de interacción” que ocurría en su geografía. Ha dejado de ser aquel lugar “del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico”, como dijera Augé (*Los no lugares* 86), en donde se vive y en donde están los relatos que nos identifican. Se ha convertido ahora en un complejo territorio cruzado por un entretejido de recelos y aprensiones que han desencadenado en su interior nuevos tipos de bordes, fronteras y destierros.

1. Espacios intermediales en la ciudad global: *Medianeras*.

Se ha dicho que en la primera mitad de los años treinta, Horacio Coppola –famoso fotógrafo y cineasta argentino del siglo XX– construyó con sus registros fotográficos una mirada particular sobre Buenos Aires que tendría un profundo efecto en el imaginario ciudadano. Era ésta una mirada moderna sobre la ciudad que intentaba construir una “síntesis entre modernidad y tradición, y entre la ciudad y la pampa” (Gorelik 93). Por medio de ella se buscaba descubrir una elusiva esencia moderna que se escurría entre los pliegues de los profundos cambios que atravesaba la capital en los tiempos prósperos del inicio del siglo XX (Gorelik 96).

A su manera, James Anthony Fitzpatrick, famoso productor cinematográfico y documentalista norteamericano, intentó reflejar, como lo hizo Coppola, ese conflicto entre modernidad/tradición de algunos países de América Latina en algunos de sus cortos documentales. Un ejemplo de esto es quizás un corto de nueve minutos titulado “RomanticArgentina” que hizo para su serie *Traveltalks. The voice of the globe*, y distribuido por MGM en 1932. En él, vemos a una Buenos Aires erigida como ciudad maravillosa, como “pura construcción humana” (Sarlo 153), sin la naturaleza exuberante de otras regiones de América ni la larga historia europea, aunque con un llamativo e incipiente eco del viejo continente. Si bien ya aparecía cruzada por grandes avenidas y bulevares, flanqueados por los edificios eclécticos construidos por su poderosa burguesía (en cita permanente con un modelo europeo con el que se identificaba) y por bellas esculturas, todavía se vislumbraba en algunas de sus imágenes una pampa cercana de tierras fértiles y ríos caudalosos. La cámara de Fitzpatrick se deleitaba una y otra vez en

los amplios espacios todavía vacíos de las plazas y calles porteñas, y en la diversión sofisticada de algunos de sus habitantes, con sus regatas y carreras de turf.

Para Fitzpatrick, el espectáculo monumental y preciso que esas calles y plazas presentaban a sus ojos invitaban a una conclusión: era la más pura evidencia de que la naturaleza no podía competir con la creación humana. A esa pampa argentina, plana y monótona, se le había impuesto un orden lineal y coherente que domesticaba un vacío sin límites. Sin embargo, como decía, eran ámbitos todavía signados con una impronta campestre que podía aflorar en cualquier momento. La ciudad aún se debatía entre ser la gran capital orgullosa de América Latina o ser digerida por una pampa que la acechaba y buscaba filtrarse en ella ante cualquier descuido. Este dilema del filme de Fitzpatrick se hace obvio en las imágenes de un lechero ambulante que pasea una res por un suburbio porteño, mientras vende su producto recién ordeñado a los transeúntes, o por unos gauchos que bailan un malambo tradicional en una estancia cercana. La ciudad permitía aún una vida simple y sencilla, de vínculos interhumanos todavía estrechos.

Hacia la década de 1950, Fitzpatrick revisitó la ciudad con sus cámaras para filmar un corto de ocho minutos titulado “Beautiful Buenos Aires”, para *Braniff Air Lines*. Las nuevas formas de comunicación, como la aviación en este caso, daban lugar a nuevos modos de mostrar el mundo y de configurarlo. Y dado que el corto venía patrocinado por una compañía de aviación, no es raro entonces entender las persistentes imágenes aéreas de la ciudad. Para entonces, Buenos Aires ya había duplicado su población a cuatro millones y aquellos grandes espacios vacíos de su primera visita, que permitían intuir una pampa cercana, se veían saturados ahora por altos edificios, construcciones modernas de estilos varios, un congestionado tráfico que

circulaba por sus arterias y una multitud que llenaba sus calles y parques y se divertía “a la moda europea”. La geometría, que se había asentado definitivamente en esos espacios, con sus calles en damero, amplias plazas y paseos llenos de gente, otorgaba una impresión de lugar establecido, de regularidad y previsibilidad, de pujanza y vigor. Eran imágenes de una ciudad estable, en donde se percibían costumbres y hábitos interhumanos arraigados y modelos de comportamiento aceptables.

Medianeras se vincula con algunas de estas visiones, aunque para cuestionarlas. Se abre con una imagen evocativa de estos cortometrajes casi idealizados sobre la Buenos Aires de Fitzpatrick y de esas fotografías de Coppola que mencionaba más arriba. Pero el discurso que la acompaña describe en todo momento una ciudad caótica y desmadrada, que ha perdido la armonía de aquellas imágenes antiguas. La cámara muestra un regodeo por los perfiles de las cúpulas porteñas y algunas fachadas sin estilo, que conforman unos complicados juegos geométricos a contraluz, y más abajo, los habitantes que hormigean perdidos entre esas altas edificaciones. La desorientación del ciudadano, convertido en individualidades aisladas, es quizás uno de los primeros elementos que plantean esas imágenes.

No obstante, esta relación estética –casi contrapuntística si se quiere– con aquella “visión de cortometraje” no termina en los encuadres solamente. Existe otra, basada en el origen de la historia en sí. En efecto, hacia 2005 se había filmado una primera versión corta de veinte minutos que sirvió como “borrador” de todo el largometraje. (3) En éste se va a extender la anécdota inicial y se van a agregar algunos nuevos personajes y situaciones. Pero en lo sustancial la historia se mantiene. Se sustituye a la actriz original, Mariana Anghileri, que interpretaba a Mariana en la versión corta, por la española Pilar

López de Ayala, debido quizás a que, al ser el largometraje una coproducción con España, se requería que una parte del elenco fuera de ese origen. Mientras tanto, se mantenía en la segunda versión al mismo actor que había interpretado a Martín (Javier Drolas) en la primera.

La historia que se cuenta en ambas es muy simple. Mariana y Martín son dos jóvenes que viven en la misma manzana, pero en diferentes edificios. Y en el medio de ambos –separándolos o uniéndolos, según se interprete– se yergue Buenos Aires. Sus caminos se cruzan una y otra vez en el deambular cotidiano, pero jamás se encuentran, porque existen en la ciudad bordes no naturales que se empecinan en separarlos en forma permanente. Aquellas edificaciones, calles y plazas que con su racionalidad y geometría habían avivado el asombro y la sorpresa de Fitzpatrick son percibidas ahora como barreras que fomentan la anarquía. El núcleo urbano presenta una arquitectura arbitraria que lleva a sus habitantes –y a los protagonistas del filme en particular– a vivir en verdaderas islas o archipiélagos (para utilizar la expresión de Svampa 27), separados siempre por obstáculos imprevistos que les salen al paso: escaleras, ascensores, cristales de los escaparates, cascos de motocicletas y la oscuridad de los recurrentes apagones de Buenos Aires en verano. Antes que una ciudad, para evocar a García Canclini (88), las imágenes parecen mostrar un *videoclip* inconexo y anárquico. Así lo señala el propio Martín, al inicio del filme:

Buenos Aires crece descontrolada e imperfecta. Es una ciudad superpoblada en un país desierto, una ciudad en la que se yerguen miles y miles y miles y miles de edificios sin ningún criterio. Al lado de uno muy alto hay uno muy bajo, al lado de uno racionalista, uno irracional, al lado de un estilo francés hay otro sin ningún estilo. Probablemente estas

irregularidades nos reflejen perfectamente (...). Estos edificios que se suceden sin ninguna lógica demuestran una falta total de planificación. Exactamente igual es nuestra vida, la vamos haciendo sin tener la más mínima idea de cómo queremos que nos quede. (*Martín*)

Al igual que esos edificios disímiles que coexisten en esa ciudad “descontrolada e imperfecta” de la que habla Martín, y con la que él mismo se identifica –al fin de cuentas, él mismo es “descontrolado e imperfecto” como vamos a ver de inmediato– se va exhibiendo una relación de los dos protagonistas a contrapunto.⁽⁴⁾ Vamos conociéndolos de manera alterna a través de las descripciones de sus pequeñas fobias cotidianas que ellos mismos van declarando en “*off*” a una cámara a la que ni siquiera miran, como si de un soliloquio se tratara (tan encapsulados se encuentran).

Martín es, según él, “un fóbico en vías de recuperación”. Vive en un pequeñísimo y caótico estudio en el que durante muchos años se recluyó, debido a recurrentes ataques de pánico. Su realidad ha quedado encerrada en el “ciberespacio” de su computadora, con la que trabaja (diseña sitios web), y a través de la cual “hace sus trámites, lee revistas, baja música, escucha radio, compra comida, alquila o ve películas, chatea, estudia, juega y hasta tiene sexo”. Toda su vida está recluida en ese pequeño espacio cerrado de su pantalla, que limita el contacto entre los cuerpos y configura un “espacio intermedio” entre su realidad externa y su zona más íntima.

Irónicamente, esa mediatización se convierte en un mecanismo de cura de su agorafobia, cuando su psiquiatra le propone redescubrir con fotos la ciudad y su gente, y

ayudarle a perder el miedo a los grandes espacios abiertos. Pero nótese lo significativo de este redescubrimiento: las posibilidades de sociabilidad de Martín no se dan a través de relaciones cara a cara, sino por medio de deslizamientos de lo real a través de la lente de su cámara, mientras vaga, errante, por las calles y parques.

De esa visión aérea de Buenos Aires, multiforme e irregular, con la que se abre la película, pasamos pronto al desorden del monoambiente en el que habita, a sus prácticas cotidianas obsesivas, a sus manías y aversiones, a sus recorridos y procedimientos absurdos para circular en ella. Su vida es el reflejo de una ciudad que se ha ido alejando de sus habitantes, una ciudad que ya no ofrece la seguridad y protección contra los caprichos del destino y la continuidad o la persistencia de un cierto orden (Bauman, *La sociedad sitiada* 61). Por el contrario, la ciudad ofrece a los ojos de Martín (y por extensión, a los del espectador) una experiencia de vida indeterminada, absolutamente azarosa, impersonal y, por momentos, peligrosa. Un ejemplo de esto está dado en su distante y cuasi-temerosa relación con ese intimidante mensajero que, encapsulado detrás de un casco oscuro de motocicleta, le trae cotidianamente sus trabajos, y a quien Martín espía con zozobra detrás de la mirilla cuando se marcha. Especie de mensajero de la muerte, ejemplar de Darth Vader de *La guerra de las galaxias*, el motociclista se aparece acechante detrás de la puerta de su apartamento, para escurrirse y diluirse jadeante en la oscuridad del rellano de su escalera. El afuera se ha convertido en ese espacio en donde los extraños viven, aguardan agazapados o se pasean evasivos.

Para Mariana, por su parte, sus atisbos de sociabilidad se arbitran a través de un espacio de nadie, *terra nullius* que no pertenece ni a un adentro ni a un afuera de su entorno más inmediato. Como Martín, ella también cuenta con una *interface* especial

entre el ámbito público y su espacio privado. Es esa zona del escaparate en el que trabaja “por (a)hora”, mientras espera frustradamente un empleo como arquitecta que jamás aparece. También como Martín, Mariana parece vivir en un mundo provisorio e inestable que arma y desarma en forma periódica, como esos maniqués que, como escaparatista, viste y desviste al comienzo de la película y con quienes parece establecer una relación de afecto especial. Esa fragilidad que parece tener le inspira sentimientos particulares con una pequeña categoría de extraños con los que cree compartir ese espacio intermedio de su vitrina, devenido ahora en un “lugar extraviado”, un mundo alternativo que no está en ningún lugar, pero a la vez está a la vista de todos. Es tal vez sólo en ese limbo quimérico en donde se pueden dar conexiones con “amigos virtuales” que, al mirar su trabajo como a través de una pantalla de ordenador, terminen interesados en ella:

Hasta que pueda trabajar de arquitecta vivo decorando vidrieras. (...) Me gusta pensar en las vidrieras como un lugar perdido, que no está ni adentro ni afuera de los locales. Un espacio abstracto y mágico. No puedo negar que reflejan algo de mí y a la vez me tranquiliza el anonimato. Pienso, tal vez, estúpidamente, que si alguien se para frente a la vidriera de alguna manera se interesa en mí.

Ambos personajes, entonces, mantienen un contacto particular con su entorno. ¿O quizás debería decir un “desapego” o alejamiento de él? *Están* allí, pero no *sienten que son* de allí. Son vidas plagadas de angustias en una ciudad que se empeña en poner trabas a su realización como seres humanos. Para ellos existe siempre la sospecha de vivir en un lugar equivocado, una vida equivocada, o de que algo de vital importancia se les está escurriendo entre las manos, o que han dejado sin explorar o intentar algo trascendente

que podría cambiarles la vida para siempre (Bauman, *Amor líquido* 79). Es una especie de permanente insatisfacción, al descubrir que viven rodeados de gente y sin embargo en absoluto aislamiento, como ese esquivo “Wally en la ciudad” que busca Mariana con desesperación en ese libro que guarda desde los catorce años y ese otro Wally que busca en forma casi desconsolada en la ciudad real (y que encontrará –lo sabremos– al final de la película y en la figura de Martín):

Han pasado los años y hay una página que no puedo resolver: “Wally en la ciudad”. (...) En la ciudad no lo encuentro. Sé que los nervios enceguecen, pero no lo encuentro. Y entonces me pregunto: Si aun cuando sé a quién estoy buscando, no lo puedo encontrar, ¿cómo voy a encontrar al que estoy buscando si ni siquiera sé cómo es?

Vivir en la proximidad de los otros inquieta. Y ambos personajes sólo pueden establecer puras “relaciones de bolsillo” (la expresión pertenece a Catherine Jarvie, citada por Bauman, *Amor líquido* 38), breves, a veces agradables y otras no tanto, pero siempre listas para sacarlas del bolsillo cuando se las necesita con el convencimiento de que no requiere de ellos ningún compromiso ulterior. Esta mixofobia urbana empuja a los protagonistas a encerrarse en sus pequeñas islas en medio de un mar de diversidad y diferencia. Nada parece embargarlos ni conmoverlos (y esa gestualidad casi hierática que demuestran los actores parece corroborarlo).

Los personajes de *Medianeras* han perdido esa capacidad de “entender, negociar y pactar que exige vivir entre y con la diferencia” (Bauman, *Tiempos líquidos* 125). Han quedado encerrados en esa “medianera” a la que se asoman y desde la cual sólo perciben fragmentos de comunidad, allá abajo. Viven en ese espacio fronterizo impreciso que la medianera representa. La búsqueda persistente de Mariana (pero también de Martín) por crear una “comunidad de semejantes” (la expresión pertenece a Bauman, *Tiempos líquidos* 125) desde ese espacio es un síntoma que pone en evidencia la retirada de la alteridad exterior y la renuncia a comprometerse con una interacción interior, trascendental e inspiradora, pero también perturbadora e incómoda.

En palabras de Augé (*El viaje imposible* 89), entonces, el entorno de estos personajes se ha convertido en un “no lugar”, espacio en el que no puede explicarse o descifrarse nada sobre la propia identidad, ni sobre las relaciones con los otros ni entre los otros porque, en definitiva, lo que está ausente en todo esto es su “sentido de pertenencia”. Es interesante notar ese ir y venir de estos personajes por las calles porteñas. Significativo y curioso resulta, a su vez, el hecho de que no aparezcan en la película “lugares emblemáticos” y reconocibles de la ciudad. La historia podría ocurrir en Madrid, Santiago o Nueva York. Cada uno vive en su mundo, sin contacto directo con su entorno ni con su historia. O mejor aún: son verdaderas burbujas que atraviesan el espacio citadino sin establecer con él ningún tipo de relación. El paisaje urbano se rescinde entre un pasado que se diluye entre los entresijos de su propia historia y un futuro incierto. La pérdida de la experiencia de lo urbano –tal como la entendíamos– se presiente como total.

¿Lograrán Martín y Mariana superar la incertidumbre y convertirla en algo menos desalentador al establecer al fin una relación duradera, una “comunidad de semejanzas”?

¿O terminarán conformando una “comunidad de ocasión” más –como las tantas que han tenido a lo largo de la película–, de expectativa más frágil, ligera y breve? La película no lo dice, porque termina en ese preciso momento del encuentro, en donde se enfrentan los “intereses confluentes” de ambos (Bauman, *Amor líquido* 43) y donde deberán jugarse su condición de infelices.

2. ¿Espacios interdictorios en la ciudad de hoy?: *El hombre de al lado*

“La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”, nos decía Gastón Bachelard en su *La poética del espacio* (48). Para Le Corbusier, el famoso arquitecto suizo-francés y pionero de la arquitectura moderna, en cambio, la casa era considerada como una “máquina de habitar” y su función podía resumirse en tres presupuestos: (1) proveer protección contra las inclemencias del tiempo, los ladrones y los curiosos; (2) capturar la luz y el sol; y (3) ser el espacio en donde se puede cocinar, trabajar y desarrollar la vida personal (De Botton 57).

Será a partir quizás de estos tres postulados que, como veremos a continuación, se desarrollará *El hombre de al lado* (2010), película dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat. Ya no se trata de intentar explicar y entender el lugar por el que circulamos, sino explorar ese “ser concentrado” (la expresión pertenece a Bachelard 48) que representa la casa (entro)metida en un espacio urbano que parece, como nunca, disolverse a su alrededor.

Nominada para los Premios Goya como *Mejor película extranjera de habla hispana* en 2011, cuenta la historia de Leonardo (Rafael Spregelburd) y Víctor (Daniel Aráoz), dos vecinos que viven en la ciudad de La Plata, esa ciudad que se pensó como

contrapeso de Buenos Aires en 1880, cuando ésta se federalizó. Pero la elección de La Plata para el escenario de la acción no es fortuita. La ciudad fue proyectada a fines del siglo XIX, siguiendo una concepción racionalista de los centros urbanos. (5) Pensada como ciudad ideal –con algunos toques masónicos–, La Plata (un cuadrado perfecto con abundantes diagonales que lo cruzan formando rombos, y bosques y plazas colocadas con exactitud cada seis calles) fue diseñada apuntando a que sus habitantes pudieran realizar en su geografía sus objetivos de mejoramiento material y espiritual.

Sin embargo, serán precisamente ese cierto orden racional y esos objetivos los que parecen ponerse en cuestión dentro de la película. Leonardo es un arquitecto y diseñador exitoso de clase media que vive orgulloso con su mujer y su hija en la casa Curutchet, única vivienda familiar que Le Corbusier diseñó y construyó en América Latina. Una mañana su sueño se ve alterado con unos ruidos insistentes que no logra identificar. De inmediato, nota que un grupo de albañiles, bajo las órdenes de su nuevo vecino Víctor, ha abierto un boquete en la medianera que los separa para colocar allí una ventana, cuya vista caerá de lleno dentro de la sala de su casa. Indignado ante lo que considera una invasión de su privacidad y una destrucción de la estética de su vivienda, Leonardo se verá envuelto en una sorda pelea con su vecino que irá *in crescendo* hasta tomar un cariz que revelará facetas particulares de ambos.

La anécdota en sí es muy simple y casi se podría decir que es mínima. Se trata en definitiva de un conflicto menor entre vecinos que, al igual que la primera versión de *Medianeras*, podría haberse contado como cortometraje. Y al igual que en aquella, la arquitectura se exhibe aquí con una connotación social fundamental. Como observa Páez (92), aunque las medianeras aislen a los ciudadanos al ámbito de lo privado, resulta

imposible para ellos escaparse del contexto de lo público en su totalidad. Un sustrato ideológico en el que la sospecha y el miedo –que vienen de afuera– son los ejes articuladores de las relaciones interpersonales se instala en el largometraje desde su inicio. Si en *Medianeras* los miedos giraban en torno al espacio abierto de la ciudad y la casa (con sus muros) era el refugio que protegía a los personajes de un afuera ominoso, *El hombre de al lado* propone, por su parte, un espacio íntimo en el que se ha instalado –en forma definitiva– la mirada del otro que provoca miedo.

En efecto, la mirada es una protagonista constante en el filme y aparece y reaparece una y otra vez bajo distintas formas. La historia se abre con una pantalla dividida en partes iguales mientras corren los títulos. La escena de la derecha muestra la maza que golpea rítmicamente en el interior oscuro de la habitación de Víctor, en tanto la de la izquierda presenta el otro lado de la medianera: la pared blanca de Leonardo en la que se va abriendo un orificio semejante a un ojo que se agranda. Por un momento las dos perspectivas quedan enfrentadas en la pantalla y parecen conformar un rostro que mira al espectador para advertirle que lo que seguirá será algo ante lo cual se tendrá que tomar una posición. No parece haber escapatoria: o se está de un lado o del otro.

Acto seguido, la cámara se detiene en el ojo entreabierto de Leonardo que, en su cama, se despierta sobresaltado y se levanta para ir hacia el lugar de donde provienen los ruidos. Recorremos con él así la famosa casa, sus grandes espacios vacíos y luminosos, y tenemos la oportunidad de ver de inmediato el minimalismo en el que está sumido. Vemos así sus muebles de diseño, sus cuadros coloridos y de figuras concéntricas y, casi como al pasar, la famosa reproducción de Che Guevara tomada por Korda, convertida ahora en pintura *pop art* “a lo Warhol”. (6) Y esta reducción a lo esencial que exhibe el espacio de

Leonardo no se da porque sea precisamente un asceta sino porque (lo sabremos de inmediato) en él hay toda una “pose” cuidadosamente pensada y calculada hacia un otro particular –e igual– que espera que lo (ad)mire.

“¿Cómo va a hacer un agujero con vista a mi casa?”, le pregunta Leonardo al obrero –con rasgos indígenas– que está abriendo el boquete. Y remata con Ana (Eugenia Alonso), su esposa, después de su conversación con éste: “¡Qué país feo, la puta madre!”. “Tremendo”, le responde ella. En verdad, Ana y Leonardo se sienten delante de un sujeto extraño con el que no tienen ningún lazo en común. No sienten que pertenecen al mismo espacio cultural o comunitario. Tampoco sienten que comparten su geografía y su historia. Al respecto, nos dice Bauman (*Amor líquido* 139) que el concepto de “sujeto extraño” no es una creación reciente, aunque sí lo es la concepción del extraño que continúa siéndolo para siempre, tal como lo sienten Ana y Leonardo. La incertidumbre, una ansiedad interminable y una agresividad latente se concentran muchas veces en los blancos más cercanos. Y su accionar se sintetiza en un ánimo segregacionista que influye en el crecimiento de enfrentamientos en la ciudad, convertida ahora en un “espacio interdictorio” que divide, segrega y excluye.

Lo más paradójico de la conducta de Leonardo es esta “exposición controlada” al otro particular, que intenta mantener a lo largo de toda la trama. Esta idea se ratifica cuando, acto seguido, nos enteramos de que en la página electrónica que está armando con sus datos personales para publicitar su perfil profesional le propone al diseñador de su sitio que le “oculte su cara”, pero que exponga con claridad que una de las sillas que diseñó fue Premio “Silla del Año” en la Bienal de Estocolmo 2002. Leonardo se ha convertido en una “mercancía espectacularizada”. Su personalidad emerge en tanto

producto atrayente para ser consumido, discretamente claro está. (7) Pero cuando el diseñador de su página le sugiere agregar su acción social y participación en la defensa de los grupos aborígenes se niega, aduciendo que “no quiere hacer propaganda de eso”.

Esta parte oculta de Leonardo es algo que se reitera en su interacción con los otros personajes y en el encuadre elegido por los directores en cada una de sus apariciones. En efecto, como espectadores casi siempre lo vemos de espalda o de soslayo en los diálogos que mantiene con Víctor y con los obreros que trabajan en la medianera. Su rostro es siempre esquivo a la mirada de la audiencia, como esquivo será también la actitud que él tomará con Víctor, al adjudicarle a Ana las objeciones que él mismo tiene sobre la abertura en la medianera, y que por cobardía no se anima a hacer suyas (“El otro problema es mi mujer. Es una mina súper obsesiva. Es inflexible. A mí de hecho la ventana no me jode tanto. No me parece tan grave, pero ella no lo va a aceptar nunca.”)

Resulta incomprensible que Leonardo “se esconda” en un espacio –la casa Curutchet– en donde es casi imposible esconderse. Como bien dice el profesor que enseña la fachada a sus estudiantes casi al comienzo de la historia, la famosa casa fue proyectada por Le Corbusier con el fin de “combinar simplicidad, comodidad y armonía”, con amplios ventanales que permiten el contacto visual entre su interior y la calle. La casa forma parte del paisaje. O mejor aún: se integra a él, permitiendo un juego de miradas entre el exterior y el interior. Los habitantes de la casa están expuestos en forma permanente a la vista de un “otro igual”, como lo son los turistas y docentes que vienen a fotografiarse junto a ella. Y de hecho, su empleada doméstica (Loren Acuña), no hace más que limpiar los vidrios en forma constante para mantener esa visión siempre diáfana de la vidriera. Sin embargo, como dije más arriba, Leonardo sólo permite la mirada del

otro *que sea igual* (el profesor con sus alumnos, los turistas con sus cámaras), pero reniega de aquella que proviene de uno diferente que se atreve a sostenérsela en forma desafiante y pueda controlarlo (En este sentido es ejemplar la forma en que Víctor se enfrenta a Leonardo con la mirada fija durante todo el filme, mientras que Leonardo baja sus ojos o evade la mirada frontal):

Leonardo: No se puede hacer una ventana en la medianera con vista a mi casa.

Víctor: Bueno pero parece que al barrio no llegó la noticia. ¿Y estos edificios que están ahí? ¿Aquel y aquel otro?

Leonardo: No, no. Pero eso no tiene nada que ver. Lo suyo es ilegal. Está vulnerando mi intimidad y la de mi familia.

Víctor: Pero si te miran de todas esas ventanas. ¿Qué te jode una más? Estoy tratando de atrapar unos rayitos de sol...

Escondarse dentro de una casa convertida en vitrina, detrás de las supuestas objeciones de su mujer o de su suegro, para dejarse ver sólo por aquellos que “son iguales”, es una constante en Leonardo. Pero también decía más arriba que la ciudad en la que la propia casa está inmersa parece disolverse. En efecto, las líneas de fuga de su damero y sus diagonales se enredan como si fuera un auténtico laberinto (como laberínticas son las imágenes que mira Leonardo en su computadora). Los personajes se

pierden en los grandes espacios vacíos de una casa que se pierde en los grandes espacios laberínticos –o casi desérticos– de la ciudad (no en vano el desierto era para Jorge Luis Borges también un laberinto). En verdad, no hay casi atisbos de La Plata. Sólo existen imágenes que, como las de Leonardo, se ven de soslayo: desde el auto en que maneja, encapsulado, y sin contacto con las calles semi-vacías o brumosas por las que atraviesa, hasta la vaga percepción de un tránsito que se intuye desde la ventana de su primer piso en sus charlas con Víctor.

La ciudad se disuelve o fragmenta entre la recurrente neblina y ya casi no existe. Su protagonismo está dado, como el Godot de Beckett, por esa extraña relación de presencia-ausencia que se insinúa o amaga a lo largo de toda la película, en paralelo a una casa que se caracteriza también por su vacío (no sólo de objetos, sino también de relaciones). El exterior, en aquellos pocos momentos en que la cámara se atreve a salir del perímetro de la casa Curutchet, se intuye como trasfondo casi siempre borroso, oscuro, o de segundo plano. En esos territorios del afuera no se pueden vislumbrar calles o lugares reconocibles o icónicos de la ciudad. Sólo se verán de ella espacios de flujo por donde circula a veces un tránsito continuo y ruidoso.

El minimalismo de Leonardo, con sus cuadros “a lo Warhol”, sus muebles de diseño y su casi ridícula afectación será el aura que rodeará a los habitantes de la vivienda, caracterizados por su opacidad, su insinceridad, y su imposibilidad por entablar una comunicación franca con el otro. En este sentido se podría decir que minimalista también será la relación entre los miembros de la familia. Lola (Inés Budassi), la hija de Leonardo, por ejemplo, es casi una autista, sumida en un mundo que se ha creado con sus auriculares y en el que no tienen cabida sus padres. Sólo escapa de ese mundo atraída por el show de

títeres que le monta Víctor desde su ventana, con botitas de vaquera puestas en sus dedos que bailan cuasi erótica y perversamente sobre una banana. (8) Leonardo y su familia son así como lienzos en los que apenas se vislumbran algunos estallidos concéntricos de color (como esas paredes blancas de la casa) que sólo desnudan estereotipos y diálogos demasiado triviales que exponen un mundo anodino y arrogante, signado por grados de alienación, hipocresía y neurosis. Y en medio de esto, sólo existe una otredad que, por su vulgaridad y frontalidad, asusta y con la que resulta imposible pactar.

Casi al final de la película, Víctor termina aceptando, casi a regañadientes, la sugerencia de Leonardo de construir una ventana fija y angosta, con vidrios oscuros. Esto pondrá un punto final al interminable conflicto entre los vecinos. Sin embargo, Ana se niega y en conversación con Leonardo le señala:

Ana: No puedo creer. ¿Pero qué hizo ahora? ¿No era que iba a tapar? Dejó una ventana pero más finita.

Leonardo: No bueno, pero falta...

Ana: ¿Qué falta, boludo? ¿Que se mude acá, a vivir a casa con nosotros?

Leonardo: No, no está terminada. ¿No ves ahí? En esa raja va un vidrio esmerilado opaco y además está construida por encima de la altura de la cabeza de cualquier persona. Para mirar se tiene que subir a un banquito. Es imposible...

Ana: No puedo creer que vos permitas todas estas cosas.

Leonardo: Mirá que es un paño fijo. No se abre.

Ana: No entiendo cómo no te calienta que ese oscuro mire a tu mujer, a tu hija y te controle la vida por ese agujero.

Leonardo: Pero así zafa. Están cubiertos más o menos todos los flancos.

Ana: ¡Que se deje de joder! Que tape todo de una vez por todas. O compro cemento y lo tapo yo.

Para Ana, esa ventana debe cerrarse definitivamente, porque la sola imagen de una delgada lámina de vidrio –aunque sea fija– que la separe de ese “oscuro”, como ella lo llama, es inadmisibile. Hay que mantener al entrometido y verborrágico Víctor –a ese incómodo otro– a una distancia más que prudencial, dentro de su reserva salvaje. Se propone así la negación del otro, pero también la negación de un sentido de comunidad. La ciudad, con sus diferencias y sus otros, ha dejado de existir. En efecto, cuando caracterizamos a esos otros bajo el rótulo de “problema de seguridad”, terminamos por borrarles el rostro en forma definitiva (nótese el matiz discriminatorio de Ana que “le borra” el nombre y el rostro a Víctor: ha pasado a ser “el oscuro”). Como agrega Bauman, “una vez despojado el Otro de ‘rostro’ su debilidad invita a la violencia con naturalidad y sin esfuerzo, a la inversa de lo que ocurre cuando el rostro está *puesto* y la misma debilidad abre una extensión infinita para la capacidad ética de socorro y cuidado” (*Daños colaterales* 84. Subrayado en el original).

El final no deja de ser, por sus imágenes, desolador. Víctor sale en auxilio de Ana y de la empleada doméstica de Leonardo, cuando dos delincuentes invaden la casa de su vecino en su ausencia. Uno de ellos le dispara a Víctor en la espalda, mientras la empleada acciona el botón de pánico. Advertidos de que algo está sucediendo en la casa, Leonardo y su esposa regresan de inmediato para encontrar a Víctor herido al pie de la escalera y a punto de morir. Leonardo obliga a las mujeres a refugiarse en los pisos superiores, toma el teléfono con la intención de pedir auxilio para Víctor, pero no lo hace. Se queda a su lado en silencio hasta verlo morir desangrado.

Y hasta aquí llega la película. Una pantalla negra nos muestra, esta vez sólo desde la casa de Víctor, cómo se tapia la abertura en forma definitiva, mientras corren los títulos finales. Un círculo perfecto que se iniciaba con la apertura de la ventana termina con su cierre (en el, valga la redundancia, cierre de la película). En medio de todo esto, la ciudad no está, ha desaparecido, porque tampoco están los vínculos que permiten la existencia de la comunidad representada en ella. No existe ciudad y tampoco existe comunidad (ni afuera ni adentro de la casa). Se desnuda “el debilitamiento y la decadencia de todos los vínculos interhumanos” que Bauman ya observara en su descripción de la “modernidad líquida” (124 *Daños colaterales*). (9) Faltan los lazos que reconstruyan un entramado urbano y humano, de “comunidad-en-lo-público” (la expresión pertenece también a Bauman, *Daños colaterales* 97), anudados con los hilos del respeto, el diálogo y la confianza de la civilidad. (10) En suma, la película propone un problema de negociación y comunicación entre grupos humanos, un problema de tolerancia y acuerdo civilizado, y un problema alrededor de la existencia misma de la polis.

3. A manera de breve conclusión

Se ha dicho que en la estructura básica de las comunidades existen elementos simbólicos y materiales (Silverstone 160). Las comunidades pueden ser definidas no sólo a través de las trivialidades de la interacción cotidiana, sino también por aquellos elementos más profundos y complejos de la acción colectiva. Sin embargo, como bien observa Silverstone siguiendo a Anthony Cohen, no puede existir una comunidad si no hay una dimensión simbólica, con significados comunes y creencias e identificaciones que compartimos. Si estos elementos no se hacen presentes, no pertenecemos a nada. No tenemos nada para compartir, promover o defender.

Los miembros de una comunidad se sienten como tales porque les adjudican –o creen adjudicarles– un sentido similar a las cosas que los rodean, tanto en asuntos generales como en otros más específicos y significativos. Pero además, son conscientes de que esos sentidos que ellos les dan pueden contrastar y variar con otros asignados en otros lugares. De esta forma, los miembros de una comunidad se reconocen como tales cuando adhieren a ese cuerpo común de símbolos que se oponen, por otra parte, a otros símbolos elegidos por otros grupos (Cohen 16).

Las películas aquí analizadas parecen cuestionar quizás uno de los pilares de esta definición. Lo que ellas parecen sugerir es que en la así llamada “comunidad argentina” existe una falla respecto del permanente sostén y afianzamiento del carácter común de esos símbolos. Ninguno de los personajes que hemos visto se siente parte de ese espacio geográfico que habita y por el que circula. Ninguno parece establecer una comunidad de significados con el otro.

En los casos analizados, todos han llegado a sentir que tienen poco en común entre ellos. Inclusive el caso de Martín y Mariana (de *Medianeras*) podría ser

puesto en dudas. Ya en su momento preguntaba si podrían superar ambos la incertidumbre y sus miedos y establecer al fin una relación duradera, una “comunidad de semejanzas” con el otro. ¿Qué seguridad tenemos de que su historia no pasará a ser una “comunidad de ocasión” como otras que han tenido, de lazos débiles, ligeros y muy breves? No lo sabemos, porque la historia llega hasta el momento preciso en que quedan enfrentados los “intereses confluentes” de ambos y deben ponerse en juego en espacios intermediales. Y esto no implica necesariamente uniformidad, sino aceptación de la diferencia, comprensión y civilidad.

El hombre de al lado, en tanto, demuestra el fracaso definitivo de esos espacios intermedios y el triunfo de los interdictorios, en donde no pueden ponerse en acción esos “intereses confluentes”. El fracaso de la comunidad –representada en la figura de la ciudad– está dado por no poder contener la heterogeneidad de conductas e ideas, de forma tal que el espacio urbano se llena de disonancias que no logran cristalizar en forma coherente. Es en definitiva el fracaso de la comunidad como tal, porque todo lo que queda son espacios interdictorios, en donde se restringe la entrada, circulación o proximidad del otro o se le castiga o elimina si hace un intento por entrar o desviarse (como es el caso de Víctor). No hay otra forma de sacarse a ese otro incómodo de encima, más que eliminándolo completamente del espacio común. No hay interacción con el otro porque no existen –y no se quieren– nexos de ningún tipo con él. No hay ciudad porque no hay comunidad. Aquellas “romantic Argentina” y “beautiful Buenos Aires” de Fitzpatrick que veíamos al comienzo han quedado relegadas al arcón de los recuerdos.

En suma, los esfuerzos por mantener a distancia al “otro”, junto con una abierta decisión de excluir la necesidad de comunicación, negociación y compromiso recíproco,

aparecen como la única conducta posible en la ciudad de los espacios interdictos. Sin duda, se trata de una patología del espacio público entendido como espacio de la polis. Es el ocaso del arte del diálogo y el compromiso a favor de la intolerancia, la segregación y la exclusión, que desnudan, en definitiva, la desintegración de la vida comunitaria.

Notas

(1). “No olvido que el propio Castells rectificó en su momento que el llamado “espacio de flujos” no debería estar asimilado sólo a las élites globales. En efecto, como el espacio de flujos está “materially based on the new technologies of communication [...], people of all kinds, wishing to do all kinds of things, can occupy this space of flows and use it for their own purposes (Castells e Ince 58). Como señala Castells en otro lugar: “Our societies are constructed around flows: flows of capital, flows of information, flows of technology, flows of organizational interactions, flows of images, sounds and symbols. Flows are not just one element of social organization: they are the expression of the processes dominating our economic, political, and symbolic life. ... Thus, I propose the idea that there is a new spatial form characteristic of social practices that dominate and shape the network society: the space of flows. The space of flows is the material organization of time-sharing social practices that work through flows. By flows I understand purposeful, repetitive, programmable sequences of exchange and interaction between physically disjointed positions held by social actors.” (Castells 412)

(2). Por sobremodernidad entiendo, siguiendo a Marc Augé (*Ficciones* 115), “la toma del poder que realizan los factores de la modernidad tal como era concebida en el siglo XIX: una aceleración de la historia (unida a la globalización de la economía y al desarrollo de los medios de comunicación y al de la información), un estrechamiento del espacio (unido a la aceleración de los medios de transporte y a la difusión de las imágenes) y una individualización de los itinerarios o de los destinos (unida tanto al ideal de consumo como a los efectos desestructuradores de los dos primeros factores)”.

(3). El corto ganó más de cuarenta premios internacionales (entre ellos el Grand Prix de Clermont Ferrand 2006) y se convirtió, según Juan Pablo Russo, en “un hito dentro de la historia del cortometraje argentino”.

(4). El propio Martín en conversación con Mariana pasa revista a uno de sus días típicos: “Me desperté a las doce porque me dormí a las cinco. Tenía que empezar a nadar. Desayuné a la una. Tomé un Ibupirac Flex. A las dos empecé a trabajar (...): A las cinco almorcé. A las ocho fui a terapia. Tomé el segundo Ibupirac Flex. Después sonó el teléfono y me ilusioné: era equivocado. Ahora estoy tomando la merienda. Cuando termine de chatear me pego un martillazo en la cabeza para dormirme porque mañana voy a empezar a nadar.

(5). Cabe recordar que uno de los exponentes máximos del racionalismo arquitectónico será precisamente Le Corbusier.

(6). Esta concepción “concéntrica” de la historia resulta en extremo llamativa y es, podría afirmar, la estructura que sigue la diégesis. El dueño de la casa de Le Corbusier es un arquitecto y diseñador. La casa está en una ciudad racionalista que sigue por momentos algunos de aquellos postulados del funcionalismo arquitectónico propuestos por Le Corbusier. La historia gira –nunca mejor usado este término– siempre alrededor de ese agujero que Víctor hace en la medianera común y que Leonardo se resiste a aceptar. Toda la discusión entre los dos vecinos se centra en “las vueltas argumentativas” que da Leonardo para convencer a Víctor a cerrar la dichosa abertura en la medianera. Pero también Leonardo “da vueltas” en la ciudad sin rumbo muy fijo, a la vez que también da vueltas en su coche por el frente de la casa de Víctor, tratando de reconocer la geografía en la que éste vive. Mientras tanto, Víctor hace lo mismo subido a una furgoneta que parece un tanque de guerra, con vidrios polarizados y música popular a todo volumen. “Dar vueltas” –en el más amplio sentido de la expresión– es una constante de la historia.

(7). Su cara aparece varias veces escondida o distorsionada a lo largo del filme. Ejemplos de esto se pueden observar cuando su suegro, debido a su impericia, prueba la nueva cámara filmadora y le borrona el rostro; o cuando Leonardo oculta su cara detrás de un mueble de cocina mientras prepara la cena.

(8). Las botitas curiosamente aparecen en una escena anterior puestas en los pies de una de las muñecas de Lola. Algo perverso parece entreverse en la relación entre la chica y su vecino. Asimismo, la misma atracción que despierta Víctor en Lola parece despertarla en los padres de ésta, cuando ellos también espían desde su ventana, amparados en la oscuridad de la noche, las proezas sexuales de Víctor con una chica.

(9). Por “modernidad líquida” entiende Bauman (*Tiempos líquidos* 7) al proceso por el cual el individuo tiene que pasar para poder integrarse a una sociedad cada vez más global, cambiante y carente de identidad fija. Se caracteriza por ser “una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado”.

(10). Sennet define “civilidad” como “the activity which protects people from each other and yet allows them to enjoy each other’s company” (264).

Bibliografía

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.

----- *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gesida, 2001.

-----. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1991.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007.

-----. *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: FCE, 2008

-----. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE, 2011.

-----. *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: FCE, 2011

Beautiful Buenos Aires. Dir.: Fitzpatrick, James Anthony Fitzpatrick. A Braniff Airways Travelogue (1950). Web. 25 de enero de 2013.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2012.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. Oxford: Blackwell, 1996.

Castells, Manuel y Martin Ince. *Conversations with Manuel Castells*. Cambridge: Polity, 2003.

Cohen, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. London/NY: Routledge, 2001.

Courtoisie, Rafael. "Nueva narrativa y aldea global". *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. Eduardo Becerra (Ed.). Madrid: 451 Editores. 127-137.

De Botton, Alain. *The Architecture of Happiness. The Secret Art of Furnishing your Life*. London: Penguin. 2007.

El hombre de al lado. Dir: Mariano Cohn y Gastón Duprat. Productora independiente. 2010

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

Hortiguera, Hugo. "Después de la globalización. La destrucción de lo social en *Las viudas de los jueves y Carancho*" *Letras hispanas. Revista de literatura y cultura* 8, 1. (2012):111-127.

Medianeras. Dir: Gustavo Taretto. Coproducción Argentina-España; Rizoma Films, Eddie Saeta S.A., Pandora Filmproduktion, Zarlek Producciones, INCAA, 2011.

Páez, Oswaldo. “El hombre de al lado, o cuando Calibán intentó romper la pared”. *Revista de crítica y teoría de la arquitectura* 21-22 (2011): 90-98.

Romantic Argentina. Traveltalks: The voice of the Globe. Dir.: Fitzpatrick, James Anthony Fitzpatrick. Metro Goldwyn Mayer. 1932. Web. 25 enero de 2013.

Russo, Juan Pablo. “El amor (Segunda parte)”. *Escribiendo cine*. 1 de marzo de 2013. Web. 24 de mayo de 2013.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

Sennett, Richard. *The Fall of Public Man: The Social Psychology of Capitalism*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Silverstone, Roger. *¿Por qué estudiar los medios?* Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Svampa, Maristella. *La brecha urbana. Countries y barrios privados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004.

Severo Sarduy's "Cuba": Invented, simulated and cross-dressed

[Rolando Pérez](#)

Hunter College—CUNY

Not nation, that is, no national state, has an ethnic basis, which means that nationalism cannot be defined as an ethnocentrism except precisely in the sense of the product of a fictive ethnicity.

Étienne Balibar, "Racism and Nationalism"

The Invention

In *La invención de América*, Edmundo O’Gorman, convincingly argues that “America” was not discovered but rather invented, since no such entity existed at the time that Columbus encountered the lands and the continent which he mistook for Asia. O’Gorman writes: “[Cu]ando se afirma que Colón descubrió el continente americano por casualidad por haber topado con algunas tierras que creyó eran asiáticas, es decir, cuando se nos pide que aceptemos que Colón reveló el *ser* de unas tierras distinto del ser que él les atribuyó, lo que en realidad se nos está pidiendo es que aceptemos que esas tierras revelaron su secreto y escondido *ser* cuando Colón topó con ellas...”(57, my emphasis).(1) The tacit implication here is that we accept something akin to Heidegger’s notion of the concealing and revealing of the truth of Being. In other words, that Columbus in godly fashioned just by perceiving and then naming the “new” lands somehow brought them forth into the world. This notion, which O’Gorman often calls “apriorismo” is at the heart of “Western philosophical thought” (59, my

translation). “Aludimos, ya se habrá adivinado, a la viejísima y venerable idea de que las cosas son, ellas, algo en sí mismas, algo *per se*,” writes O’Gorman. In other words “que las cosas están ya hechas de acuerdo con un único tipo posible o, para decirlo más técnicamente: que las cosas están dotadas desde siempre, para cualquier sujeto y en cualquier lugar, de un *ser* fijo, predeterminado e inalterable” (59, my emphasis). (2) It was this metaphysical dogmatic view of History that made it possible to postulate something as absurd as Columbus’ “discovery” of America. In fact, as O’Gorman points out, in Columbus’s proposal to the Spanish crown there was obviously no mention of America (101). “Los viajes de Colón no fueron, no podían ser ‘*viajes a América*’, porque la interpretación del pasado no tiene, no puede tener, como las leyes justas, efectos retroactivos” (101-102).(3) In diametrical opposition to the view that America was always already there awaiting the revealing of its *being* by some Hegelian World Historical Individual, America must be seen as *a yet-non-existent America*, as what Sarduy has often viewed as the potential of 0, the empty center of signification, or what I prefer to call 0^p. As such, then, “America” was first a mistake and then an invention. And we should add a mistake which quite a number of people of the time recognized as such. According to O’Gorman, even Miguel de Cuneo, a personal friend and voyage companion of Columbus, reports that in one of the voyages the admiral spent quite a bit of time trying to convince an unbelieving Abbott aboard the ship that Cuba was part of Asia (126). But “América, en efecto, fue inventada bajo la especie física de ‘continente’ y bajo la especie histórica de un ‘nuevo mundo’” (193). (4)

And here I think a little philology perhaps may shed some light on O’Gorman’s use of the word invention, even if he was not thinking of it in these terms. For originally invention, or *inventione* was also the term used to refer to the art of rhetoric, “el arte

del arreglo,” of which Sarduy wrote so much, especially in his writings about the connection between literature and the tropes of science. From Cicero’s *De inventione* to Rodolphus Agricola’s *De inventione dialectica*, regardless of whether the object was the orator, as in the case of Cicero, or the writer, as in the case of Agricola, the aim was the same: the construction of an argument. And that is where the art of invention or construction comes in. “America” was invented as a continent that awaited the moment of its discovery; it was constructed through language, through institutional discourses that made the invention of certain places like “Cuba” possible. And no writer has been more aware of this than Severo Sarduy. We can see this, for instance, in Sarduy’s textually playful citations of Columbus’ Diary (yet another *reconstruction* or *invention* by Las Casas) to de-construct, as it were, that which was for certain writers of his generation like Cintio Vitier, the essence of Cubanity, or “lo cubano.” I give you Columbus via Sarduy:

Todos mancebos, como dicho tengo, y todos de muy buena estatura, gente muy hermosa: los cabellos no crespos, salvo corredíos y gruesos, como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeza muy ancha, más que otra generación que fasta aquí haya visto, y los ojos muy hermosos y no pequeños, y ellos ninguno prieto, salvo de la color de los canarios.

Gente farto mansa. (OC- I *Cobra* 570)

[All young, as I have said, and all of a good height, a very fine people: their hair is not curly, but straight, and all have very broad brows and heads, broader than those of any people I have seen before, and their eyes are very and not small, and they are not all black, but the color of Canary Islanders. A most tame people].(Sarduy 1995 *Cobra* 134)

Here Sarduy has cited an entire passage from Columbus' Diary in a section "Las indias" in his novel *Cobra*. And why not? *Cobra* is no more an invention, a fiction than that of Columbus' *Diary*. The admiral invents the fauna, the flora, and the people of "las Indias"—an invention in itself; and whenever he can't make sense of something he has seen he immediately resorts to Pliny's *Natural History*, and comes up with wonderful monsters, angels, and sirens. In "Fragmentos del Diario de bitácora de Auxilio y Socorro"/ "Fragments from Help and Mercy's Log Book," Sarduy once again quotes from Columbus' *Diary*, but this time "el Diario de Colón" becomes the diary of the transvestite showgirls, Auxilio and Socorro in *De donde son los cantantes/From Cuba with a Song*:

Ayer el mar estaba anaranjado y en calma. Vimos atravesar junto a la nave un banco de sirenas, algunas de la cuales se prendieron a la proa y nos acompañaron durante muchas leguas. Los marinos les echaron nueces y avellanas, que a ellas tanto les gustan. Daba gloria verlas jugar en el agua. (OC-I 293-394)

[Yesterday the sea was orange-hued and calm. We saw a school of sirens come near the ship, some of them caught on the prow and kept us company during many leagues. The sailors threw them walnuts and hazelnuts, which they like so much. It was joyous to see them frolic in the water]. (Sarduy 1994 110)

This is quite comical, especially when one considers that Sarduy quotes from Columbus' *Diary* in both *De donde son los cantos* and *Cobra*, without ever attributing these passages to Columbus. And in *Cobra*, the Columbus passage is followed by a section that bears the title "Las indias galantes"/"The Galant Indies" where a theater doorman announces: "Esta noche...en escena, un dios real" (OC-I 570)/"Tonight on this stage, a real God" (1995 *Cobra* 134). History and religion belong to the realm of performance and representation "Un dios real, or a real god, is "real" only insofar as it is immanently and textually real. Since Cuba for Columbus was supposed to be Cipango or Japan, and the continent he discovered Asia, or particularly India, Sarduy writes:

Con un círculo rojo entre las cejas, cuatro espesas sonríen—dentaduras de d oro— bailando en el proscenio un Auspicio a la Aurora; por el fondo, sobre una carroza lumínica que asciende entre nubes de celuloide, con bigóticos engominados y círculos de oro en los pómulos, aparece el Dios-Sol: a sus pies, foquitos intermitentes de todos los colores, el trono del marajá, su favorito. (OC-I *Cobra* 570)

[With a red circle between their eyes, four thick girls are smiling—golden dentures—dancing a Beckoning to Dawn, on the proscenium; in the background, on a luminous float which climbs among celluloid clouds, the Sun God appears with a slick moustache and golden circles on his cheekbones; at his feet, blinking spotlights of all colors, the throne of the maharajah, his favorite]. (Sarduy 1995 *Cobra* 134)

The voyage or voyages were never anything other than an enterprise driven by desire, like Auxilio and Socorro's hunger for the transcendental image of Mortal, the white Spaniard. Nothing could quench their desire except "noticia de un gallego de piel como trigo espigado, de lengua casta y ojos de venablo" (OC-I 389). And so they venture out from Cádiz to arrive at Santiago de Cuba, where they have come to witness the entrance of a Mortal become-Christ into Havana—a Christ made of wood that is slowly consumed to disintegration or death. "¡Lo retratan más que una botella de Coca-Cola!" "They take more pictures of Him than of the Coca Cola bottle!" cries out a certain Bruno in *De donde/From Cuba* (415/ 142). And thus "la entrada de Cristo en La Habana" "the entry of Christ in Havana" (Ibid) culminates in "la entrada de Cristo en la muerte," "the entry of Christ into Death" (420/151) during a snowfall in Havana—a fiction in itself that gives way to the whiteness of a page where anything can be inscribed, and especially the dream of ontological origins.

Ontological Origins

¡Metafísicas estamos y es que no comemos! ¡Vámonos al Self-Service! "My, we are metaphysical, we must be hungry! Let's go to the Self-Service!" cry out the

transvestites, Auxilio and Socorro, in *De donde/From Cuba* (332/15), and off they go to the Self-Service restaurant where they will have to negotiate their identities without the help of fixed metaphysical categories of Being. Here, unlike with Kundera, what is unbearable is the heaviness of Being. And so begins *De donde son los cantantes* with an affirmation of lightness, of “pájaros” (the Cuban slang for gays) dressed in feathers. Sarduy writes:

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas, arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas: desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio ayada, pájaro indio detrás de la lluvia. (OC-I 329)

[Feathers, yes, lovely brimstone feathers, heads of marble carried down a river of feathers, feathers on her head, a feather, hummingbird, and raspberry hat in fact, from which Help's smooth orange nylon hair stretches to the ground, braided with pink ribbons and little bells; from her hat the albino locks cascade down the sides of her face, then hips, down her zebra-skin boots to the pavement. And Help, in stripes, as Indian bird behind falling rain]. (1994 *From Cuba* 11)

The humor of this passage in a novel about Cuba's multicultural history is unique in the history of literature. Nervous and hysterical Auxilio and Socorro venture out amidst a number of literary citations that recall in the most irreverent way Sarduy's own literary origins in the Spanish baroque. "Auxilio aparta las mechas. Se asoma quevediana," writes Sarduy, and says "Polvo seré, mas polvo enamorado"/"I will be dust, but dust in love" (Ibid). The "curriculum cubense," as Sarduy calls it is about Cuba's three existing cultures. Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana—

española, africana y china—
tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro"/"Three cultures, at least, have been superimposed to constitute the Cuban—Spanish, African, and Chinese--; three fictions alluding to them constitute this book" says Sarduy in a ironical note at the end of the novel (Ibid. 422/154). These three cultures that make up Cuban identity, says Sarudy, constitute "Cuba"...as a fiction. And he adds to the mix--since missing from Cuba's *cube* are the Tainos that were wiped out of existence—the indeterminate (fiction) of the transvestite, who is in fact a fiction of a fiction (i.e., the category of "woman"). The sixty-four thousand dollar question, says Socorro as she puts on her makeup, "[es] la definición del ser"/ "the question of being" (Ibid. 330/12). But just as she says this, she immediately negates the possibility of such a definition.

Se acabó lo que se daba...Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera...Se fueron todos. (Ibid)

[Our cupboard is empty. This is how it stands: we stayed behind and the gods went away, they took the boat, they left in trucks, they crossed the border...They've all gone.]

(Ibid 12)

The gods have all left, declares Socorro in echo of Heidegger's conclusion that the gods had departed which is why we have forgotten to consider the question of Being and the Being of Being or *the ontic-ontological difference*, to which Auxilio responds: "Calla. Eso querías...Que te trague el Ser...Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe la falla lacaniana"/"Shut up. That's what you wanted...May the Being swallow you...May a hole open all around you. May the Lacanian fault suck you under" (Ibid). Auxilio wishes Socorro "que seas absorbida...por inadvertida..." in a statement that reminds us of Tirso de Molina's "condenado por desconfiado," which in this case, can either mean that she deserves to be swallowed up by Being, or that she deserves to be punished for no longer believing in the gods. In the Dolores Rondón's monologue in which she confronts her imminent death, the cabaret singer regrets not having believed in the gods: "No oí, no creí. No abrí la puerta,"/"I didn't hear. I didn't believe" but now she claims, everything has returned to its origin: "Vuelve el río a la fuente....Cada uno en su agua, cada. Cada pájaro en su aire. Vuelvo al fondo del mar, con la bata blanca de Obatalá, en la noche, bandera de los muertos"/"The river returns to the source...Each one in his water. Each one in his air. Each bird in his air. I return to the bottom of the sea, in the god Obatala's dressing gown, in the night, flag of the dead" (OC-II *De donde* 363/ *From Cuba* 62,63). Cuban *orishas* or the Greek gods of

Heidegger's mytho-philosophy is what is needed for an ontology of nationhood. But this is the problem for Sarduy; nationalism is the attempt to fill an ontological hole, the "la falla lacaniana" which is what Auxilio and Socorro mean when they say "¡Metafísicas estamos y es que no comemos!" And that ontological hunger, which Auxilio and Socorro call "metaphysical" is also what led Heidegger to support the Nazi party: believing that only through the logo-metaphysical mission of the German people could the [Greek] gods be ushered back in. "...Western grammar from the reflections of the Greeks on the *Greek* language. For along with German the Greek language is (in regard to its possibility of thought), at once the most powerful and most spiritual of all languages," declared Heidegger even as late as 1953 (1961 47). And in the same text he once again unabashedly so reaffirms the same brand of nationalism he had invoked in his rectoral address at the University of Freiberg twenty years earlier (1985 476) . In *An Introduction to Metaphysics*, he writes:

[Germany] is the most metaphysical of nations. We are certain of this vocation, but *our people* [my emphasis] will only be able to wrest a destiny from it if *within itself* it creates a resonance, a possibility of resonance for this vocation, and takes a creative view of its *tradition* [my emphasis]. All this implies that this nation, as a historical nation, must move itself and thereby the *history of the West* [my emphasis]... into the primordial realm of the powers of being. (1961 32)

These digressions are important because they point to the philosophical/political import of Sarduy's deconstruction of the ontology of origins and his textual parody of "cubanidad". For the German philosopher the trans-national destiny of the Fatherland, as the leader of and savior of Western culture was inextricably connected to its close kinship with the Greek language. Heidegger, the philosopher of *the poem*, of the *saying* of poetry viewed Hölderlin as the intermediary of the Greco-Germanic of the *forgotten* tradition of *Being*. "[W]hen Hölderlin composes 'Homecoming' he is concerned that his 'countrymen' find their essence," writes Heidegger in his "Letter on Humanism," (1977 218) which reminds us of Sarduy's opposite project, i.e. his questioning and parodying of essentialism through transvestism—something which would have been inconceivable to Heidegger as a category of *Kultur*. But Heidegger continues: "'German' is not spoken to the world so that the world might be reformed through the German essence; rather, it is spoken to the Germans so that from a fateful belongingness to the nations they might become world-historical along with them. The homeland of this historical dwelling is nearness to Being" (Ibid 218). Taken in its totality, the argument goes something like this: the language of *Being* is German (with its roots in the Greek language), and

Hölderlin is the *santero* of Western culture whose poetry will make manifest "the history of Being"—poetry here understood, as Philippe Lacoue-Labarthe has pointed out as *myth*. "Myth [Heidegger's *die Sage*] is the originary Poem (*Urgedicht*) of every people. For all Romantic politics, this means that a people *originates* [my emphasis], exists as such, or identifies and appropriates itself—that is, it is properly itself, only on the basis of myth," says Lacoue-Labarthe (2007 88-89) calling our attention to the fact that when Heidegger says "poem" what he means is *myth*. There is no History without myth, *poiesis*, the creation of a culture. "For if...the knowledge

of originary History, of *Ur-Geschichte*, belongs entirely to mythology, then it comes quite clear that art, precisely as the power of re(beginning), is essentially myth” (Ibid. 9). It is with myth—*nacional-esteticisimo*--that one forges nationalism and the kind of messianic State politics romantically endorsed by Heidegger—or what Lacoue-Labarthe calls Heidegger’s “*archi-fascism*” (Ibid. 66) And therein resides the danger that Sarduy came to express when he was writing *De donde son los cantantes*, under the influence of Heidegger’s famous 1966 *Spiegel* interview. Two things stand in direct contrast with Sarduy’s anti-ontological stance, and they are Heidegger’s belief in cultural and racial purity—even in 1966—and in his belief in the exceptionality of national identity. Here is “el lechoso de la Selva Negra”/ “the wise stud of the Black Forrest” (OC-I 336)”: in the *Der Spiegel* interview: “[Great change] cannot come about by the adoption of Zen Buddhism or other Eastern experience of the world. The help of the European tradition and a new appropriation of that tradition are needed for a change in thinking. Thinking will only be transformed by a thinking that has the same origin and destiny” (1990 64). This appeal to purity and sameness, this unwavering faith in the historical destiny of Germans (Ibid) and denial of the difference and the Other, is precisely what Sarduy deconstructs vis-à-vis his *choteo* and intertextuality (non-originarybecoming)--the cultural-literary *ajiaco* he calls “curriculum cubense.” Cuba is *Romeo y Julieta* cigars, Cuba is the *son* of the Matamoros trio, Cuba is a *colibrí*, Cuba is African, Cuba is Spanish, Cuba is Chinese, Cuba is transvestism, most of all Cuba is a canvas like the colors of Portugal’s flag (without its mythic symbolism) of Sarduy’s *Los matadores de hormigas/The Ant-Killers*.

“Cuba”: simulated and cross-dressed

“Ellos andan todos desnudos como su madre los parió,”/”They all go around naked as the day they were born” writes Columbus in the *Diary* entry of October 12, 1492, and he will continue to comment on the nakedness of the “Indians,” throughout the *Diary*, always in admiration of the beautiful bodies. But of course, aesthetics soon gives way to more practical matters, and the Indians’ nakedness ultimately becomes, in the eyes of the admiral, a surface awaiting European inscription. By December 18th, Columbus had already decided to bring back to Spain some of these docile subjects: “disposed to being led, to work hard, and do everything necessary,” and “be taught to build cities and wear clothes, according to our customs.” In short, from the very beginning there was not so much as Enrique Dussel has so well put it, a “discovery” or “uncovering” but an attempt cover over, an “encubrimiento” of the Other with the vestments of Western civilization. Or as Dussel writes:

The birthdate of modernity is 1492, even though its gestation, like that of the fetus, required a period of intrauterine growth. Whereas modernity gestated in the free, creative medieval European cities, it came to birth in Europe's confrontation with the Other. By controlling, conquering, and violating the Other, Europe defined itself as discoverer, conquistador, and colonizer of an alterity like-wise constitutive of modernity. Europe never discovered (*des-cubierto*) this Other as Other but covered over (*encubierto*) the Other as part of the Same: i.e., Europe. (12)

Interestingly, Dussel's notion of *encubrimiento* and O'Gorman's idea of the *invención* of America align perfectly well with Sarduy's own view of culture and History. For according to Sarduy culture is a disguise, a fiction which often times pretends to be otherwise. "Cuba" is the product of figural and literary cross-dressing, in other words of rhetoric. One may recall the very last paragraph of *De donde son los cantantes*/From Cuba with a Song where Sarduy reminds us of the power of rhetoric while at the same time rhetorically poking fun at it:

Entre sus figuras constantes, a lo largo de los siglos, la Retórica ha catalogado la *excusatio propter infirmitatem*, esa confesión de modestia, de incapacidad ante el tema a tratar, que debe preceder todo discurso. No la utilizo aquí (aunque esta denegación sea una de sus formas: la impertinencia de las paginas que preceden la declaran por mí, de sobra. (OC-I 422)

[Rhetoric has catalogued the *excusatio propter infirmitatem*, that confession of modesty, of incapacity before the theme to be developed, that must proceed all discourse. I don't use it here (although denial is one of its forms): the impertinence of the preceding pages declares it for me, more than enough]. (156)

This comes after a well-rehearsed explanatory, academic conclusion to a novel about “Cuba’s” “tres ficciones”—the Spanish, the African, and the Chinese. As Guillermo Sucre has succinctly put it, in Sarduy “rhetoric goes from the decorative to the essential, or dialectically plays between these two poles; it is a mask (makeup) and a face at the same time” (OC-II 1730). And because this is so, it liberates the object of language (the signified) from the essentialism of Being; which incidentally, it is the reason why it snows in Sarduy’s Havana. Lezama, argues Sarduy represents “*lo cubano como superposición*”/“cuban reality as superposition” (OC-I *Escrito sobre un cuerpo* 1166; *Written on a Body* 56). “Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición...” (Ibid)-- a *collage*, says Sarduy, like Lezama’s *Paradiso* made up of disparate cultural elements: from Greco-Roman to Creole. Hence, enter Auxilio and Socorro, literally representatives of “Cuba”; and with Max-Factor makeup in hand, off they go, dressed in feathers, to the Self-Service, the one place where they can become whatever they want. And it is indeed a question of becoming--as in the *becoming-woman, becoming-animal, becoming-man* of Deleuze and Guattari—and escape the fixity (*la fijeza*) of Being or the Same.⁽⁵⁾ That is why, argues Sarduy, the violence of the repressed (or oppressed) is expressed through the body:

No es asombroso que el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regrese, con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión; son notables los subterfugios que hoy le dan acceso a la representación y que a través de los libros, exposiciones y

espectáculos podemos repertoriar con cierta complacencia de etnólogos: tatuaje, maquillaje mimikry, body art. (OC-II *La simulación* 1301)

[It is not surprising that the body, the entity sacrificed by our culture, returns with the violence of the repressed to the scene of its exclusion; and it is noteworthy that its strategies today are found in representation: that through books, exhibitions, and shows, we can observe with a certain ethnological distance, the body's representational repertoire, which include: tattooing, makeup, mimicry, and body art]. (my translation)

In a way, the transvestite Other refuses to be covered over, clothed, made to dress “as part of the Same” (Dussel 12). In other words, he/she refuses to be colonized. What does the transvestite know? asks Sarduy. Quite simply that *woman* as a totality, as a transcendental category of Being or some sort of Platonic Form, does not exist. “Lacan would say [that transvestism] is all about a fantasy if it means being the *total* woman, since for him (the transvestite) Woman does not exist, precisely because she can't possibly be that totality,” writes Sarduy in *Simulación* (OC-II 1298, my translation). “El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite* no hay mujer—y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo--, que *ella* es una apariencia...”/“The transvestite does not imitate woman. For him *à la limite*, there is no woman; he knows—and paradoxically he may be the only who knows this—that *she* is just appearance” (Ibid. 1267/1989 *Simulation* 93). This is only but a step removed, and perhaps not even that, from Judith Butler's critique of “the metaphysics of substance” in

relation to gender identity. Butler writes: “There is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices [for instance, Sarduyan transvestism with its connection to *choteo*] in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effect,” says Butler in *Gender Trouble*. She continues: “The loss of gender norms would have the effect of proliferating gender configurations, destabilizing substantive identity, and depriving the naturalizing narratives of compulsory heterosexuality of their central protagonists” ‘man’ and ‘woman.’ The parodic repetition of gender [as in the case of the transvestite] exposes...the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance. As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an act...” (200), And this quite clearly brings us to the inextricable connection between the personal and the political. For essentialist or substantive conceptions of identity have unfortunate political repercussions that transcend the individual. The transvestite, says Sarduy in that inimitable style of his, suffers a sort of “cosmetic passion”; i.e. a passion for dressing up the world in his/her fashion, and as such of bringing some non-teleological order, or *chaosmos* (6) to it. Such passion is derived, he states, from the Greek notion of *cosmos* (OC-II 1299). Therefore, seen this way, the transvestite is a microcosm of the nation, and a nation like “Cuba” is a cross-dressing of signs for consumption. Nowhere is this idea of nationhood *qua* surface, expressed more clearly than in Sarduy’s radio-play, *Los matadores de hormigas/The Ant-Killers*. Here the “action” takes place in Portugal, or as Sarduy parodically writes: “Sucede en Portugal” (OC-II 1079) to which one of the actants adds:

Sucede, decía, en Portugal, sobre un fondo azul unido, muy fuerte, acrílico. Y superpuesta, pegada, recortada, excesivamente nítida, una tela con listas de colores desplegándose lentamente, abriéndose, como un flor en cámara lenta. Geometrías simples, rojo sangre brillante, verde clorofila. Simples: como papeles recortados por los niños... (Ibid)

[So this takes place in Portugal, on a solid blue background, bright acrylic. Overexposed, pasted, cut up, with a close-up's clarity, a striped, colored fabric is unfolding slowly, opening like a flower, in slow motion. Plain geometries, blood red, chlorophyll green. Plain: like paper cut by children]. (Sarduy 1985 116)

But “Portugal,” the locus of “action” of this play, is in effect an acrylic painting. And just as there is no Cuba in *De donde son los cantantes/From Cuba with a Song*, but a “Cuba” of writing and pictorial images, the Portugal of *Los matadores de hormigas/The Ant-Killers* is a “Portugal of flat surfaces, of canvasses, of overexposed photographs, of cut-ups, of souvenir T-shirts, of plane geometries of red and green stripes. And because it is the Portugal of *representation*, it is the Portugal of colonization—the country to the west of Spain that had control over Guinea, Mozambique and Angola until 1974: colonies deprived of their national and cultural identities, colonies *represented* by the Portuguese flag” (Pérez 2004 122). And “Cuba” for Sarduy is no different; it is not the locus of myth, or of originary depths, but rather of surface inscriptions and disguises—often for consumption by an Other for whom Cuba does not exist except as a product.

Does this mean that Cuba does not, or did not exist for Sarduy? That Cuba was somehow a receptacle of some kind of postmodern nihilism? I don't think so. Once when asked by Gustavo Guerrero how important el "país natal," his birth place was for him, Sarduy answered this way: "Nada me preocupa más ni me aflige más que Cuba. Nada está más presente"/ "Nothing preoccupies nor afflicts me more than Cuba. Nothing is on my mind more than Cuba" (OC-II 1837, my translation), and I believe him, I take him at his word. For I myself, unlike others who have made entire careers creating all kinds of politicized mythologies of Cuba (left and right), have not ever had any interest in writing or talking about Cuba. Cuba is one of the countless places where I am not at this moment, but it is real; it is a place where people live, and where its inhabitants have to negotiate a very difficult life on a quotidian basis. Jean Baudrillard incensed a lot of people when in 1995 he published a book entitled *The Gulf War Did Not Take Place*. But he was right. For most people of the world, the exception being those who lived it, the Gulf War did not take place, except as a television show made possible by CNN. And in *Los matadores de hormigas/The Ant-Killers* "A German tourist (in the Spanish version) and French intellectual (in the English translation) enthusiastically remarks that the news of the April Revolution made many Germans change their vacation plans":

M1: Como todos los alemanes, según se anunció la revolución de abril, en Portugal, cambiamos nuestros planes y decidimos ir a de vacaciones a ver el nuevo régimen, como un hotel de tres estrellas o un exotismo más. (OC-II 1079-1080)

[Just like all the French leftists, we changed our vacation plans when we heard the first reports on the April Revolution in Portugal, and decided to go and see the new regime, as if it were a matter of a three-star hotel, or something really quaint]. (1985/*The Ant-Killers* 117)

The “Cuba” of tourists (intellectuals among them) is just like that, a vacation destination that even includes tours of Cuba’s architectural ruins. The other Cuba, however, is the one Sarduy tells Guerrero, is always on his mind—the one that afflicts him.

Notes

(1). “When it is affirmed that Columbus discovered the American continent by chance, just because he happened to come across some lands which he believed to be Asia; that is, when we are asked to accept that Columbus discovered the *being* of these lands which he in fact mistook them for something else, what we are actually being asked is that we accept that these lands revealed their secret and hidden *being* when Columbus encountered them...” (57, my emphasis). All translations of O’Gorman are mine.

(2). “We are here alluding, as you may have guessed, to the very ancient and venerable idea of things-in-themselves; that things are already constituted according to one unique reality, or to put it in more technical terms, that things are fixed in their *being*, predetermined, and unalterable, for all subjects everywhere, from all eternity” (59, my emphasis).

(3). “Columbus’s voyages were not, nor could they possibly be ‘*voyages to America*,’ because no interpretation of the past can or could have, as would be the case with just laws, retroactive effects” (101-102).

(4). “America, in effect, was invented vis-à-vis the physical subspecies of ‘continent’ and through the historical subspecies of ‘new world’” (193).

(5). “Each of these becomings brings about the deterritorialization of one term and the reterritorialization of the other; the two becomings interlink and form relays in a circulation of intensities pushing the deterritorialization further. There is neither imitation nor semblance...” (Deleuze 10), only the breaking apart of ontologically *arborescent* identities.

(6). This is Félix Guattari’s term. See his *Chaosmosis: An Ethico-Easthetic Paradigm* (1995).

Works Cited

Balibar, Étienne and Immanuel Wallerstein. "Racism and Nationalism." *Race, Nation, Class Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991: 37-67. PRINT.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. NY: Routledge, 2006. PRINT.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. PRINT.

Dussel, Enrique. *The Invention of the Americas: Eclipse of the "Other" and the Myth of Modernity*. Trans. Michael D. Barber. NY: Continuum, 1995. PRINT.

Guattari, Félix. *Chaosmossi: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Trans. P. Bains and J. Pefanis. Bloomington: Indiana U P, 1995. PRINT.

Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Trans. Ralph Manheim. Garden City: Anchor Books, 1961. PRINT.

----. "Der Spiegel Interview With Martin Heidegger (1966)." *Martin Heidegger and National Socialism*. Eds. Gunther Neske and Emil Kettering. New York: Paragon House, 1990. 41- 66. PRINT.

----. "Letter on Humanism." *Basic Writings*. Trans. Ed. David Farrel Krell. New York: Harper & Row, 1977. 189-242. PRINT.

----. "The Self-Assertion of the German University: Address, Delivered on the Solemn Assumption of the Rectorate 1933/34: Facts and Thoughts." Trans. Intro. Karsten Harries. *Review of Metaphysics* 38. March 1985: 467-502. PRINT.
Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger and the Politics of Poetry*. Trans. Intro. Jeff Fort. Urbana: University of Illinois Press, 2007. PRINT.

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2006. PRINT.

Pérez, Rolando. "Severo Sarduy." *The Review of Contemporary Fiction* 24 (2004): 94-138. PRINT.

----. *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012. PRINT.

Sarduy, Severo. "The Ant-Killers." *For Voice*. Trans. Philip Bernard. Pittsburg: Latin American Review Press, 1985.: 111-136. PRINT.

----. *Written on a Body. Simulation* (excerpts). Trans. Carol Maier. NY: Lumen Books, 1989. PRINT.

----. *From Cuba with a Song*. Trans. Suzanne Jill Levine.
Los Angeles: Sun & Moon P, 1994. PRINT.

----. *Cobra and Maitreya*. Trans. Suzanne Jill Levine. Normal: Dalkey Archive P,
1995. PRINT.

----. *Obra Completa*. Vol. 1. Eds. Introduction. Note on the Text. Self-
Portraits. Poetry. Novels. Critical Edition. Gustavo Guerrero and François Wahl. Paris:
Unesco, 1999. PRINT.

----. *Obra Completa*. Vol 2. Theatre. Essays. History of the Text (François
Wahl). Critical Writings on the Text. Dossier (Critical Reception) Interview.
Bibliography. Critical Edition. Gustavo Guerrero and François
Wahl. Paris: Unesco, 1999. PRINT.

El *flâneur*-cámara. Ruptura y ojo cinematográfico en

“El joven” de Salvador Novo

[Salvador Luis Raggio](#)

Oberlin College & Conservatory

Al referirse a la presencia del *flâneur* en poemarios de Charles Baudelaire y Jorge Luis Borges, Sylvia Molloy ha comentado que dichos textos se encuentran “organizado[s] en torno a un yo errante que percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo” (487). Se trata de “una poesía de errancia” (487) guiada por una mirada que descubre el nuevo espacio urbano y la vida moderna con un sentido similar al de un reportero gráfico, ligero y móvil, ya no daguerrotípico, un observador que registra de otro modo la experiencia de la ciudad, los nuevos medios de transporte y los amplios bulevares que nacen en el París reurbanizado por el Barón Haussmann en la segunda mitad del siglo XIX y que luego se exportan a otras ciudades occidentales. (1) El paso de la ciudad pre-industrial a la capital occidental de fines del siglo XIX y principios del siglo XX y el cambio epistemológico que esta variación produce afectan de manera decisiva las percepciones tanto de Baudelaire como de otros artistas, modificando su experiencia concreta y simbólica y también sus miradas en torno a la urbe. Décadas más tarde, durante las manifestaciones de las vanguardias históricas hispanoamericanas, esta nueva forma de observar y experimentar la ciudad tendrá también injerencia en el protagonista errante al que Salvador Novo da vida en el “El joven” (1923-1928). (2) En esta narración, ambientada en el México posrevolucionario, (3) Novo presenta una mirada que revitaliza la percepción del *flâneur* decimonónico, enfatizando en el proceso, un peculiar

distanciamiento y una afectividad distinta, así como una parodia de la historia nacional que busca, a partir de los cambios estéticos y culturales de la época, una “literatura sin fronteras” que renueve la sociedad mexicana, como bien ha indicado Carlos Monsiváis al referirse a las inquietudes fundamentales de los jóvenes que pertenecieron al círculo vanguardista de la revista *Contemporáneos* (62).

De la misma manera, siguiendo la idea de una “literatura sin fronteras” que bebe de diversas fuentes y técnicas, incluyendo las que no pertenecen al archivo de la narrativa tradicional, el texto de Novo parece asociar la literatura en prosa con la estética cinematográfica, casi en paralelo con la del *kino-glaz*, u ojo cinemático, un concepto creado por el realizador Dziga Vertov (1896-1954), que promueve una apreciación “deshumanizada” de la realidad, cambiando el cine narrativo de espectáculo por técnicas documentales y la mirada “perfeccionada” y dinámica de la cámara. (4)

Aunque esta suposición podría reducirse a una lectura que sólo se detenga en simples manifestaciones poligenésicas (es cierto que las vanguardias son un fenómeno artístico universal), esto no debe determinar la forma en la que podemos estudiar el trabajo de Novo en “El joven”, un texto escrito que se nutre de otras artes para expandir las técnicas de representación de su época y entorno, incorporando no sólo “modos” y “operaciones” de la tecnología cinematográfica sino también, y quizá lo que tiene más relevancia en nuestro estudio, produciendo la ilusión de lo que es “experimentar” las innovaciones técnicas a través de la obra escrita (la “visión revitalizada” de aquella literatura sin fronteras que menciona Monsiváis). Este fenómeno, tal como indica Tom Gunning en el marco del cine temprano y su relación con la literatura, es algo que estaba presente también en los dadaístas, futuristas y surrealistas: un entusiasmo de los

vanguardistas por el cine, y en su opinión surge cuando la nueva cultura de masas de principios del siglo XX penetra de golpe, “offering a new sort of stimulus for an audience not acculturated to the traditional arts [...], its freedom from a creation of a diegesis, its accent on direct stimulation” (66). Gunning, buscando trazar un puente entre productos visuales y literatura, se refiere a la manera en que la técnica cinematográfica de estimulación y el texto escrito confluyen, hibridando operaciones en el receptor de la obra (no hay que olvidar, desde luego, lo que el cine recibe de la literatura y la dramaturgia en cuanto a teoría retórica y normas narratológicas); esta confluencia, en todo caso, es una de las que enriquece la obra de muchos de los integrantes del grupo Contemporáneos, pero se convierte en una articulación sumamente relevante en “El joven”, un texto en el cual la modernidad irrumpe con otro tipo de estímulo, enfatizando tanto las transformaciones espaciales como las experiencias de dislocación que brotan del caldo social del momento y de la estética y la técnica innovadoras. (5)

Tal como señala Leo Charney, recordando algunas ideas planteadas por Walter Benjamin, los supuestos inconvenientes que trae consigo la modernidad “become aesthetic advantages: shock, speed, and dislocation” (292). Dichas “ventajas” estéticas, enmarcadas no sólo dentro de la literatura y las artes plásticas sino también dentro del cine –particularmente en los experimentos de Dziga Vertov y sus seguidores los *kinokis*– crean un nuevo modo de experiencia y de representación de dicha experiencia donde predomina la percepción deshumanizada, permitiendo después, con la llegada de las rupturas vanguardistas, la dislocación del imaginario burgués de cierta narrativa decimonónica.

Si bien las vanguardias históricas desestabilizan el pensamiento de las décadas anteriores a inicios del siglo XX, es cierto también que es gracias al surgimiento de la burguesía decimonónica que los modernismos estéticos empiezan a formular y dilucidar sus sociedades a partir de una lógica basada en la alteración de patrones predeterminados (Gutiérrez Girardot 29). Los modernismos y los vanguardismos, los primeros antes que los últimos, llevan progresivamente a cabo una alteración social y cultural que alcanza su clímax en la década del 20 y que legitima no sólo la relación conflictiva entre el artista y la burguesía sino también la representación de un mundo que cuenta con nuevas experiencias y complejidades.

De acuerdo con Rafael Gutiérrez Girardot, durante el siglo XIX asoman cambios radicales en el tejido social de Occidente que llegan a fusionarse a la personalidad del artista de fin de siglo; entre ellos destacan la secularización, la primacía de la vida urbana en contraste con la rural, la especialización del literato y la explosión del capitalismo industrial como gran patrón económico (45-53). La declaración de la “muerte de Dios,” al mismo tiempo, implica la división del “arte autónomo y la realidad... [y] la búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro y se mueve en una red de correspondencias no sólo sensoriales sino también espirituales, no sólo paralelas sino también contradictorias” (Gutiérrez Girardot 61); son justamente estas contradicciones de los modernismos finiseculares las que se extenderán, corregidas y aumentadas, hasta la segunda década del siglo XX y cobrarán nueva vida con el estallido que causan las vanguardias históricas.

El arribo de la ciudad moderna y la destrucción de una organización espacial considerada antimoderna abren así posibilidades estéticas sin precedentes para los artistas

del nuevo siglo, posibilidades ya vislumbradas por autores como Edgar Allan Poe en el “El hombre de la multitud” (1840) y por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), quien justamente hace de la calle y la muchedumbre elementos fundacionales del escritor de su época: “his passion and his profession are to become one flesh with the crowd,” dice Baudelaire (9).

En cierto modo, tanto el *flâneur* precisado por Baudelaire como el representado por el personaje central de “El hombre de la multitud” son parte de un mismo proceso de experimentar la ciudad, un proceso que, sin embargo, adquiere un nuevo matiz en el siglo XX al dejar de lado la “ciencia de las aceras” para cambiarla por una subjetividad distanciada (la del modernismo) y luego por un observador deshumanizado e impersonal (vanguardista), semejante al ojo cinematográfico propuesto por los *kinokis*.

A partir de 1919, Vertov y sus colegas empezaron a publicar una serie de manifiestos cinematográficos que en esencia abogaban por un cine nuevo que tuviese dos objetivos insustituibles: (1) reproducir la realidad de la manera más fidedigna, como si la cámara fuese un ojo mecánicamente perfecto, y (2) utilizar sistemáticamente el montaje cinematográfico para elaborar filmes persuasivos y visualmente chocantes (Cook 134).

Los experimentos filmicos de Lev Kuleshov y Sergei Eisenstein, junto con los de Vertov, contribuyeron significativamente a la estética del montaje de la escuela rusa. Ahora bien, son las series documentales de Vertov, conocidas como *kino-pravda* (o verdad cinematográfica, precursora del *cinéma verité* francés de los años 60), las que ponen en práctica de manera definitiva la doctrina del *kino-glaz*. De acuerdo con David A. Cook:

The twenty-three *Kino-pravda* films Vertov made between 1922 and 1925 employed a wide variety of experimental techniques, but none was as startling as his first independently shot nonarchival feature *Kino-glaz* (1924), which used trick photography, animation, microphotography, multiple exposure, and “candid camera” techniques to create what one critic has called “an epic vision of actuality”. (134)

Esta visión “épica” de la realidad, destacando que la palabra épica puede desestabilizar un tanto el significado real del cine de Vertov, más cercano a la “representación actual” que a una “representación épica,” llegará a su apogeo años después en *El hombre de la cámara* (1929), filme en el que Vertov retrata un día típico de la vida moscovita moderna, y en el que ensaya con habilidad la abismación del cine autorreferencial y las técnicas de montaje experimental del cine mudo. (6)

De acuerdo con Cook, en este filme “Vertov had progressed from documentarist to ciné-poet” (134); sin embargo, más que avanzar hacia los terrenos de la poesía, queda claro que Vertov construye una nueva obra profesando ante todo la exploración sensorial del mundo por medio de técnicas mecánicas, deshumanizando el punto de vista. Nosotros [los partidarios del *kino-glaz*], dice en un manifiesto de 1923:

take as the point of departure the use of the camera as a kino-eye, more perfect than the human eye, for the exploration of the chaos of visual phenomena that fills space. The kino-eye lives and moves in time and space; it gathers and records impressions in a manner wholly different from that of the human eye. The position of our bodies while observing or our perception of a certain number of features of a visual phenomenon in a given instant are by no means obligatory limitations for the camera which, since it is perfected, perceives more and better. (14-15)

En el contexto vertoviano, el hombre de la multitud de Poe y el *flâneur* de Baudelaire se transforman por medio de la tecnología mecánica en un *kino-glaz* versátil. “Yo soy un kino-ojo,” recalca Vertov:

Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then away from objects, I crawl under, I climb onto them. I move apace with the muzzle of a galloping horse, I plunge full speed into a crowd, I outstrip running soldiers, I fall on my back, I ascend with an airplane, I plunge and soar together with plunging and soaring bodies. Now I, a camera, fling myself along their resultant, maneuvering in the chaos of movement, recording movement, starting with movements composed of the most complex combinations. (17)

La mecanización de la mirada y del movimiento como base del discurso del *kino-glaz* (presente también en los filmes de Charles Chaplin, en las apologías poéticas de los futuristas y en el arte deshumanizado distinguido por Ortega y Gasset) es un elemento esencial de la crisis del hombre moderno a principios del siglo XX y del subsiguiente discurso de las vanguardias históricas. Como señala Calinescu respecto de esta misma época:

Today we can say that the antihumanistic urge of writers and artists during the first decades of the twentieth century was not only a “reaction” (against romanticism or naturalism) but a strangely accurate prophecy. Distorting and often eliminating man’s image from their work, disrupting his normal vision, dislocating his syntax, the cubists and the futurists were certainly among the first artists to have the consciousness that Man had become an obsolete concept and that the rhetoric of humanism had to be discarded. (125)

Para Vertov, al igual que para otros artistas de la vanguardia, la vida moderna provoca una pérdida y una ganancia que se ve reflejada en la crisis del arte nuevo, modificando sin duda su percepción del mundo. Walter Benjamin, por su parte, advierte en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” que la auto-alienación practicada por el ser humano “has reached such a degree that it can experience its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order” (1249). Este placer estético, localizado ya en el contexto hispanoamericano de los años 20 y derivado del

resquebrajamiento de las tradiciones de la burguesía decimonónica y de la “obsolescencia” del humanismo, se presenta en “El joven” de Salvador Novo por medio de un monólogo interior que alude a la misma angustia y a la misma velocidad urbana guiada por las transformaciones culturales y espaciales en la capital de México.

El narrador de “El joven” se presenta como un *flâneur* en movimiento y como un ojo cinematográfico que registra y construye un relato “visual” acerca de la urbe que la vida moderna trae consigo. Nos presenta una ciudad de México cambiante (que venía alterándose con fuerza ya desde el Porfiriato y la llegada de los primeros tranvías eléctricos), integrada al proceso transformativo de principios del siglo XX, cuyos ciudadanos, individuos ambulantes, familias que manan de las salas de cine, viven una inquietud constante a causa del vértigo moderno; (7) se trata en definitiva de una falta de predictibilidad respecto al entorno y la experiencia citadina de antaño, un cambio que para el *flâneur*-cámara de Salvador Novo es sin duda apabullador, pero a la vez excitante, y que involucra una parodia de la historia nacional a partir de un tipo de visión que contrasta lo “viejo” con lo “nuevo.” Este contraste, asimismo, distingue tanto el aliento “modernizador” propuesto por el grupo de Los Contemporáneos, muy presente en la prosa de Novo, como las novedades culturales y tecnológicas basadas en la influencia norteamericana, así como ciertos juicios de valor y criterios morales opuestos a la burguesía local:

Hay dos grandes muestras de la fuerza que crea dividiendo en nuestra moderna sociedad. El aviso oportuno, en lo moral, y la casta de los choferes, en lo material [...] Anteriormente a la Revolución, podía leerse entero el periódico, y se podían atravesar las

calles. Hoy los diarios dan demasiado papel y los hijos de Ford existen demasiado. Hay solicitudes, ofertas, enseñanzas, y aquella fecunda sección de “Diversos” en *El País* se ha ramificado clasificando sus cien pies. ¡Si antes no se ofrecían tantas cosas o no se buscaban en la prensa! Realmente hay poco pundonor en párrafos como este: “Señora atractiva con capital solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata. Altisidora”. O bien: “Modelo masculino, buenas formas, envía retrato a quien desee ocuparlo. Fedro de Rubempré.” Y más abajo: “Adorada: Te espero donde ya sabes. Lleva un pañuelo. Tu mocoso.” ¡Esto ya no lo pueden leer las familias! (Novo 538-539)

La visión del joven, integrada a los cambios de la sociedad mexicana posrevolucionaria, adquiere importancia porque con ella se diluye el yo modernista y se anula el privilegio que la estética anterior daba a los sentimientos del yo. Así, el narrador híbrido del texto funciona como una suerte de lente cinematográfico cambiante, intersectando un “yo” que habla sobre sí mismo con un “yo” que cuenta sobre otro, lo que la teoría narratológica de Mieke Bal denomina narrador externo y narrador vinculado a un personaje (128). La reunión de ambas técnicas narrativas vehiculiza la eliminación del sentimiento y permite un nuevo imaginario a partir de la sustitución de valores y mediaciones sociales y estéticas burguesas. En este sentido, la estructura narratológica del relato de Novo alcanza una experimentación similar a la sugerida por los *kinokis*, quienes a pesar de la distancia geográfica y lingüística mantienen al menos una relación histórico-temporal e histórico-cultural con los vanguardistas mexicanos.

En su ensayo fundacional acerca de las vanguardias históricas, Ortega y Gasset apunta que “la gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte”

(67). De la misma manera, la estética del *kino-glaz*, “since it is perfected,” propone una representación distinta del mundo porque rechaza toda subordinación ligada a lo tradicionalmente “humano,” apartándose de lo que sería un “sentido burgués” de la vista por medio del rechazo a una sentimentalidad anterior. El *flâneur*-cámara de Salvador Novo, complejizado a su vez para el contexto del México posrevolucionario, describe y contrasta lo que bajo este nuevo sentido de la vista puede reconocer: los vertiginosos e imprudentes “hijos de Ford,” aquellos acelerados choferes que desjerarquizan la locomoción con tracción de sangre, como también la premura y la automatización de las muchedumbres y la explosión de la vida cosmopolita:

Tampoco existía antes de 1900 este tipo ágil que constituyen los choferes. Más lejos, en las diligencias y los coches genéricamente de caballos, los aurigas eran serios, un poco viejos, o gordos o secos, pero siempre con algo de daguerrotipo y de incómoda silla real. Deben de haber olido a la paja que estornudaban sus caballos [...] Por eso nació Henry Ford y anegó de hormigas las calles del universo [...] Con la Revolución, por fin, hubo tantos autos –ya rápidos y yanquis– como generales. (Novo 539-540)

El espacio donde transita el joven, no precisamente pensado desde la nostalgia sino con la sorpresa que provoca el cambio modernizador, es un trazado urbano en el que la domesticidad tanto de los animales de tiro como del tiempo ha dejado de existir, y donde la tecnología y las máquinas, con nuevos e incomparables atributos, han tomado posesión de aquellos roles que anteriormente eran identificados como actividades

puramente humanas. El *flâneur*-cámara se convierte de este modo en el observador de las transformaciones mecánicas y de la desarticulación de la ciudad decimonónica, que pasa vertiginosamente del paseo a caballo al tránsito en vehículos motorizados ligeros.

Al igual que en el caso de los *kinokis*, el narrador de Novo plantea una percepción renovada del espacio de la ciudad: “Siguió caminando. Todo lo conocía. Sólo que su ciudad le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes” (Novo 537). Novo nos propone así un ojo que indistintamente absorbe el espacio y el tiempo de cambio que le ha tocado vivir a partir de la experiencia de la ruptura con el pasado inmediato. Se trata, como señala Mary K. Long, de un:

experiment in forging authentic, individual experience, a search for independent conclusions in the arena of experience most readily at hand, Mexico City. For its time, the work stands as an example and an invitation to reject tradition-bound erudition that promotes the unthinking superimposition of foreign philosophies and instead, to borrow the tools offered by foreign texts in order to forge a new philosophy. In the search for both true self-expression and authentic Mexican expression, Novo suggests a pathway that leads away from the past into the direct interaction with the immediate experience of the tumultuous present. (190)

El presente tumultuoso, esa vida moderna que para Octavio Paz implica “una suerte de autodestrucción creadora” (18), induce de algún modo a Salvador Novo a

revelar, a través del narrador de su cuento, una representación espacial discordante, antagonista de la pasada y protagonista del allanamiento de las instituciones artísticas en hegemonía hasta antes de la aparición de las vanguardias históricas. “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas,” señala, “no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino también el crítico de sí mismo” (18).

Al criticar lo inmediatamente anterior y lo presente en sí, la mirada en el relato de Salvador Novo, representante de una nueva visión y articulación del mundo, admite no sólo la “autodestrucción creadora” y la deshumanización de la sociedad sino también la intrascendencia de las acciones, de ahí, justamente, aquella divagación y aquel desconcierto que provoca el texto. Se podría decir, en todo caso, que Novo va un paso más allá que los *kinokis* porque no sólo cuestiona los puntos de vista y la percepción de la ciudad, o la autoridad intelectual de los eruditos de antaño, sino también las posibilidades del joven dentro de una vida moderna que tiende a cambiarlo todo, pero que en la realidad mexicana tiende también a anquilosarlo:

Lo que haga hoy –dijo el joven soltando sus zapatos– no tendrá ya objeto mañana. Hay cosas invariables, que gustan siempre. Tengo sueño. Siempre me gustará dormir. Pero mañana se habrá muerto alguien. Hay estadísticas como leyes –no leyes mexicanas– que se cumplen siempre. Yo puedo ser alguien y morirme. ¿Qué es un siglo para San Pedro? Sería divertido que yo resultara objeto de investigaciones. Se me acusa de ser muy alto. ¿Y por qué no habrían de equivocarse los eruditos? (Novo 553)

Esta visión del mundo inmediato, sin embargo, no es precisamente un registro objetivo e imparcial, sino, como menciona Rosa María Acero, “una apreciación subjetiva, ya que [el joven] se va enfocando en las cosas que le interesan y le afectan directamente” (116). Asimismo:

En esta narración que comprende un día en la vida del joven, tiempo y espacio se combinan para detener la acción en el *hoy*, como en una instantánea fotográfica, para resaltar ante nuestros ojos los signos, imperceptibles a primera vista, de una ciudad en evolución. Se hace un paralelo entre el inicio del día y el principio del siglo XX. La oscuridad al comenzar “El joven” representa las costumbres del siglo pasado; al transcurrir el día/siglo, se avanza hacia la modernidad. (116)

Para el protagonista de Novo, como menciona Acero, existe un antes y un después en el espacio urbano y cultural de la ciudad de México, una transformación que marca la diferencia entre un mundo en caducidad (el México pre-revolucionario) y un mundo en gestación (no precisamente el de la modernidad de Haussmann, sino el de la modernidad en crisis, ya en pleno auge de las vanguardias históricas), que en la narración de Salvador Novo solamente puede observarse a través de los ojos del *flâneur*-cámara que registra (como una suerte de conciencia distanciada) las transformaciones de la ciudad debido a su “nueva visión” y su cercanía con dicha crisis, los nuevos estímulos estéticos de la literatura sin fronteras y la experiencia de la dislocación. (8) Para Vertov, de manera

similar, el imperfecto ojo humano, ahora desplazado por el ojo cinematográfico y la revolución tecnológica, se convierte en el punto de partida para hallar una nueva representación de la realidad urbana:

Until now, we have violated the movie camera and forced it to copy the work of our eye. And the better the copy, the better the shooting was thought to be. Starting today we are liberating the camera and making it work in the opposite direction –away from copying. The weakness of the human eye is manifest. We affirm the kino-eye, discovering within the chaos of movement the result of the kino-eye’s own movement; we affirm the kino-eye with its own dimensions of time and space, growing in strength and potential to the point of self-affirmation. (16)

Renato Poggioli, respecto del cambio en el punto de vista que trae consigo el arte nuevo, ha apuntado que uno de los planteamientos de la obra vanguardista es oponerse a la opinión pública, “against traditional and academic culture, against the bourgeois intelligentsia” (123). “Alienation from society,” añade Poggioli, “also becomes alienation from tradition” (127). En este sentido, “El joven” de Novo se reafirma como un texto de ruptura y alienación en el momento en que el protagonista fija los ojos en su ciudad por primera vez cuando lo hace por “segunda vez” (desde un punto de vista análogo al del *kino*-ojo); se trata de un sujeto que se siente desplazado ética y estéticamente, y que se convierte en observador y participante de la nueva ciudad a partir de la transformación de su trazado urbano y de la mecanización de las actividades humanas en dicho espacio.

A esto habría que añadir, como observa Yanna Hadatty Mora que “en su especificidad literaria, la autonomía de las obras vanguardistas responde no sólo a una postura de rechazo al cumplimiento con una función social [la burguesa], sino a una voluntad de escisión más o menos radical, con un modo de representación de la realidad” (50) Hadatty Mora identifica de esta manera un modo peculiar de la vanguardia de aludir a lo cotidiano, esos imaginarios y técnicas vanguardistas que incitan, como ha señalado Peter Bürger, no sólo a crear en oposición sino también a tener una recepción distinta de la obra de arte basada en las posibilidades estéticas del ensamblaje:

One of the decisive changes in the development of art that the historical avant-garde movements brought about consists in this new type of reception that the avant-gardiste work of art provokes. The recipient’s attention no longer turns to a meaning of the work that might be grasped by a reading of its constituent elements, but to the principle of construction. (Bürger 81)

En “El joven,” tal como sucede en otras muestras de su prosa (véanse también los experimentos narrativos *Ensayos*, de 1925, y *Continente vacío*, 1935), Novo parece estar interesado en la forma y en el ensamblaje de nuevas estructuras textuales, intercalando paratextos poéticos que rompen con el movimiento típicamente lineal de la narración y creando un híbrido entre montaje filmico y monólogo interior que Xavier Villaurrutia, citado por Rosa María Acero, catalogó en su momento de “cinta cinematográfica” (110), precisamente por su predisposición al corte y los saltos cronológicos. Todas estas

características fílmicas son extrapoladas por Novo al texto literario en una época en que las obras cinematográficas implicaban una verdadera ruptura estética y la aparición de un arte que, a diferencia de la pintura o la literatura, dependía exclusivamente de innovaciones técnicas y científicas y del “ensamblaje” de fotogramas. Este tipo de obra, como advierte Peter Bürger, alude en realidad a otra clase de receptor-lector, uno que se acerca más al discurso orteguiano y que divide al público en dos castas antagónicas a causa de la impopularidad del arte nuevo: aquellos que lo entienden y aquellos que no (50), pero también, en el caso de “El joven,” entre quienes pueden “registrar” la nueva ciudad (como una suerte de *kino-ojo*) y quienes carecen de esta novedosa capacidad de observación.

Ciertamente, la recepción de la obra vanguardista suele implicar la participación de un receptor distinto que, sin embargo, no es tan sólo antiburgués sino también una minoría en estado de crisis, cambiante, que entiende la novedad a través de lo que Bürger denomina un “calculated effect” (60), es decir, a través de gestos de extrañeza que representan simbólicamente la crisis de la modernidad. Esta idea puede conectarse al mismo tiempo con lo que ya ha mencionado Salvador Oropesa en referencia a la de intención de ruptura que predomina en el “El joven”:

[Novo’s] text breaks with the nineteenth-century idea that modern life represented a coherent whole, especially within the context of the invention of the Mexican nation by romanticism. The new Mexico, according to Novo, is not based on the cult of ethnic values, the fatherland, and epic battles of the Revolution but on breaking some of the taboos of the cultural tradition. (37)

Partiendo de esta lectura y de lo que Oropesa también llama el “nuevo vocabulario” (37), (9) el *flâneur*-cámara de Salvador Novo “alterna lo popular y lo culto, el uso de extranjerismos y mexicanismos... detalles nimios y asuntos trascendentales” (Acero 66) en pos de crear una “literatura sin fronteras” que aluda a los nuevos estímulos, la estética de la sorpresa y el extrañamiento:

Man Spricht Deutsch “Florsheim”, empuje usted. Menú: sopa moscovita. Shampoo. “Ya llegó Taita del Arrabal”, ejecute con los pies a los maestros, *Au Bon Marché* Facultad de México, vías urinarias, extracciones sin dolor, se hace *trou-trou*, examine su vista gratis, diga *son-med*, *Mme*. Acaba de llegar, estamos tirando todo, hoy, la reina de los caribes, *The leading hatters*, quien los prueba los recomienda, pronto aparecerá, ambos teléfonos, consígase la novia. Agencia de inhumaciones “Eveready”. “¿Tiene usted callos?” Tome Tanlac. Sin duda, a pasos lentos, pero su ciudad se clasificaba. Para cada actividad señalada, remedios o gentes especiales. Ya los helados no son solamente de limón, de chocolate, de fresa o de *amantecado* como solían. En aquel Lady Baltimore las listas eran largas e incomprensibles. ¿Quien no sepa pronunciar osará comerse un *Marshmallow puff*? (537)

Esta Ciudad de México –vertiginosa, colmada de publicidad invasiva, atractiva y alienante– es un espacio donde los individuos son desposeídos de su intuición anterior (tanto visual como léxica). Lo que el narrador de “El joven” ofrece, a cambio de una

nueva sensibilidad representada a través de la estética de la sorpresa y la influencia de las nuevas tecnologías, es la descripción del eclecticismo arquitectónico presente en las nuevas urbes latinoamericanas, cuyo aire de cambio estuvo ligado hacia fines del siglo XIX y principios del XX a la alteración y destrucción de la ciudad colonial. (10) De este modo, el pastiche arquitectónico que abrumó a las ciudades latinoamericanas (y que de algún modo las abruma hasta el día de hoy) implica la perturbación de una estabilidad cultural que llega a su punto más álgido con la aparición de las vanguardias históricas, y que, de acuerdo con Matei Calinescu, pone de manifiesto la idea de que las vanguardias entienden el auge de la modernidad (y su inclinación por las grandes estructuras normativas) como una cultura en clara y evidente crisis:

The avant-gardist, far from being interested in novelty as such, or in novelty in general, actually tries to discover or invent new forms, aspects, or possibilities of *crisis*. Aesthetically, the avant-garde attitude implies the bluntest rejection of such traditional ideas as those of order, intelligibility, and even success (Artaud's "no more masterpieces!" could be generalized): art is supposed to become an experience – deliberately conducted– of failure and crisis. (124)

“El joven” de Salvador Novo, como un producto artístico coetáneo del *kino-glaz* y, al mismo tiempo, como una reformulación del *flâneur* decimonónico, obedece al discurso anti-teleológico de la obra de vanguardia y a los principios de oposición al arte tradicional por medio de la estetización del cambio y la crisis: “Lo que haga hoy –dijo el

joven soltando sus zapatos— no tendrá ya objeto mañana” (Novo 553). Esa falta de funcionalidad y de orden abarcador (desde el punto de vista de la modernidad decimonónica), en una ciudad sometida al vértigo y la velocidad de la remodelación y el cambio tecnológico, convierte al narrador de “El joven” en el observador y cronista de la crisis cultural de su época (un “*kino-ojo* mexicano” receptor de nuevos estímulos), deliberadamente en ruptura y abiertamente atento a la extrañeza y la transformación de su entorno nacional.

Notas

(1). Cabe resaltar que debido a la inestabilidad política vivida durante gran parte del siglo XIX, el proceso de modernización de las capitales latinoamericanas no alcanza la magnitud del proyecto de Haussmann hasta las primeras décadas del siglo XX (específicamente durante el período que cubre los años 1900 y 1930). En estas décadas los trazados urbanos coloniales de ciudades como Buenos Aires, Lima, México, Montevideo y Santiago de Chile, así como los de la antigua capital del Brasil, Río de Janeiro, fueron redefinidos para dar paso a las grandes avenidas que iban a albergar a los nuevos sistemas de locomoción y las expansiones eléctricas de las vías de rieles planos que se inauguraron con tracción de sangre hacia 1860.

(2). Junto con jóvenes intelectuales de la época como Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia, entre otros, Novo forma parte del círculo agrupado en torno a la revista *Contemporáneos*, publicación que entre los años 1928 y 1932 se encargó de difundir, con el afán de modernizar la literatura mexicana, no sólo la obra de los ya mencionados autores sino también las innovaciones estéticas y culturales más significativas del momento, principalmente divulgando trabajos y préstamos tomados de las literaturas de los Estados Unidos y la Europa no-hispánica.

(3). En este sentido, es importante recordar que “para la generación de Novo, la experiencia fundamental es la Revolución mexicana. La acepten o se opongan a ella, es su horizonte imprescindible, lo que amolda o desintegra a las personas y las familias” (Monsiváis 22). Así, los planteamientos de Los Contemporáneos surgen enfáticamente de la manera en que dicho círculo intelectual se “comunica” e “interactúa” con las repercusiones sociales y las implicaciones culturales que se dan cita después del ciclo revolucionario.

(4). Beatriz González-Stephan ha apuntado que ya en la época de las guerras de independencia hispanoamericanas se había producido un cambio en la percepción y la representación del espacio a través de lo que denomina “modalidades culturales escópicas,” sobre todo a partir del consumo de dioramas y, más tarde, de postales y

daguerrotipos (160). A su vez, Christopher Conway percibe una “tecnología de la mirada” mediada por las invenciones fotográficas de la segunda mitad del siglo XIX en la obra de Ignacio Manuel Altamirano (33).

(5). Monsiváis también lo ha sugerido al decir que “*El joven* mantiene aún hoy y con solidez la multiplicidad de puntos de vista, el virtuosismo de la unidad en la dispersión, la exactitud definitoria, la vehemencia de la modernidad, el ritmo extenuante y divertido” (119).

(6). Aunque *El hombre de la cámara* es un filme posterior a la primera versión de “*El joven*,” es necesario tener en cuenta la notoriedad del trabajo de Vertov más allá de las fronteras de su país y la influencia que sus documentales tuvieron en otros cineastas y artistas por lo menos desde 1922. Asimismo, cabe recordar que durante los años de la revolución mexicana (1910-1917) la principal atracción cinematográfica en el país fue la vertiente documental-noticiosa y que en 1919 la película *El automóvil gris*, dirigida por Enrique Rosas, mostraba como gran final la escena real del fusilamiento en la ciudad de México de una banda de ladrones. Novo no sólo no pudo haber evitado estas manifestaciones cinematográficas presentes en el ambiente cultural de la época, sino que supo darle al cine un lugar preeminente en sus escritos (textos con “La decadencia del arte” o “La técnica”, entre otros) y en su vida profesional. Un artículo periodístico de Juan Solís es muy claro al respecto, enfatizando esta faceta poco estudiada de Novo, sobre todo durante la época en la que fue productor, dialoguista y guionista para la productora Cinematográfica Internacional S.A. (CISA), que financió en los años 30 varias películas clásicas de Mario Moreno “Cantinflas”. Solís también subraya la amistad entre Novo, la actriz Dolores del Río y el director Orson Wells (“Salvador Novo. Un poeta en el cine”).

(7). De acuerdo con François Tomas, en la ciudad de México, “todo el período que se extiende de principios de los años veinte hasta finales de los treinta, está marcado por la voluntad de expresar una identidad nacional nueva y al mismo tiempo de integrar las emergentes tecnologías, e incluso los nuevos estilos europeos y norteamericanos” (“México. La primera modernidad arquitectónica”). Asimismo, como señala Garza, el principio de la gran urbanización de México “se puso en marcha en un período verdaderamente turbulento, donde convergieron la Revolución de 1910 (que se extendió hasta el inicio de la década de los años 30); la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Gran Depresión de 1929” (8). Garza también resalta que el estancamiento del campo durante los años 20, con sus consecuentes movilizaciones, y el crecimiento de la industria de la construcción provocaron una expansión urbana sin precedentes que no solo creó nuevas colonias en la ciudad sino también, como subraya en otro texto Domínguez Chávez, ampliaciones de avenidas como la 20 de Noviembre y el gran proyecto de urbanización de las Lomas de Chapultepec (“Arquitectura y urbanismo de 1930 a 1970”).

(8). Esta nueva visión de mundo entre Los Contemporáneos, como apunta Monsiváis, resalta una revitalización de la cultura y la influencia, entre otras artes, del teatro y el cine: “en pos de la literatura sin fronteras, los jóvenes escritores escriben y traducen la nueva poesía que convoque el porvenir [...] Los campos de la recuperación: la poesía, el periodismo, las artes plásticas, el teatro. En 1928, llevar a escena a Lenormand, Eugene O’Neill o Cocteau es acción teatral, cultural y política. En espacios sobredeterminados por el tradicionalismo, la vivificación de una cultura exige, por

ejemplo, montar obras de teatro, creer en el cine como expresión artística y fundar cine clubes...” (62)

(9). Palabras como “camión, *shampoo*, teléfono, dentista, cine, drogas, checar, automóvil, semáforo, machetear, *copyright*, *Sanborn's*, discos” (Oropesa 37).

(10). Como señala Gutiérrez Girardot, “la historia de las ciudades, especialmente de las grandes ciudades, fue efectivamente la de la destrucción y el desorden. Dentro de esta perspectiva, destrucción y desorden constituyeron el proceso y el resultado a la vez del crecimiento de las grandes ciudades, de sus ‘ensanches’, de sus remodelaciones, de la adaptación inmisericorde a las necesidades e intereses de la nueva sociedad burguesa. El siglo XIX francés tuvo dos grandes arquitectos, Haussman y Viollet-le-Duc, que hicieron ‘escuela’ y cuyos planes se imitaron en muchos países de lengua española [...], con las ideas de estos dos grandes arquitectos se importó también en esos países el sentido para los ‘grandes pastiches’” (66-67).

Obras citadas

Acero, Rosa María. *Novo ante Novo. Un novísimo personaje homosexual*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003. Print.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990. Print.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon Press, 1964. Print.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *The Critical Tradition*. Ed. David H. Richter. Nueva York: Bedford/St. Martin’s 2007. 1233-1249. Print.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987. Print.

Charney, Leo. “In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity.” *Cinema and the Invention of Modern Life*. Ed. Leo Charney y Vanessa R. Schwartz. Berkeley: U of California P, 1995. 279-293. Print.

Conway, Christopher. “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario.” *Decimonónica* Vol 10. 1 (2013): 32-40. Print.

Cook, David A. “Dziga Vertov and the Kino-eye.” *A History of Narrative Film*. Nueva York: Norton, 1996. 133-135. Print.

Domínguez Chávez, Humberto. “Arquitectura y urbanismo de 1930 a 1970.” *Portalacademico.cch.unam.mx*. Universidad Nacional Autónoma de México, n.d.

Web. 1 May 2013. <<http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Arquitectura-Urbanismo1940.pdf>>.

Garza, Gustavo. "Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX." *Inegi.org.mx*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2002. Web. 1 May 2013. <<http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/contenidos/articulos/geografica/ciudades.pdf>>. 7-16.

González-Stephan, Beatriz. "El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura." *A contracorriente*. Journal of Social History and Literature in Latin America, Fall 2008. Web. 1 Oct 2012. <http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/gonz_steph.pdf>.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle* Vol 8. 3 & 4 (1986): 63-70. Print.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.

Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Print.

Long, Mary K. "Writing the City: The Chronicles of Salvador Novo." *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. (2002): 181-200. Print.

Molloy, Sylvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Ed. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Barcelona: Editorial Castalia, 1984. 487-496. Print.

Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Era, 2004. Print.

Novo, Salvador. *Toda la prosa*. México: Empresas Editoriales, 1964. Print.

Oropesa, Salvador. "El joven." *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: U of Texas P, 2003. 28-38. Print.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa, 2001. Print.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge: Harvard UP, 1968. Print.

Solís, Juan. "Salvador Novo. Un poeta en el cine." *Eluniversal.com.mx*. Diario El

Universal, 13 Jan, 2004. Web. 20 Mar 2013.
<<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/33079.html>>.

Tomas, François. "México. La primera modernidad arquitectónica." *Rafaellopezrangel.com*. Reflexiones sobre la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos, n.d. Web. 1 May 2013.
<<http://www.rafaellopezrangel.com/nuevoprimeramodernidad.htm>>.

Vertov, Dziga. "The Council of Three." *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: U of California P, 1984. 11-21. Print.

**El cosmopolitismo y la aporía de la hospitalidad
en la escritura de Janette Becerra**

[Juan Pablo Rivera](#)

Clark University

Becoming a citizen of the world is often a lonelybusiness.
Martha Nussbaum, "Patriotism and Cosmopolitanism"

En el panorama literario del Puerto Rico actual, Janette Becerra se cuenta como una de las autoras más galardonadas, a la vez que se perfila entre las más sobresalientes, no por los muchos laudos, que no necesariamente garantizan calidad, sino por ciertos atributos de su obra. Ésta, aparte de estar bien trabada, se asoma como un objeto raro, ajeno al panorama desde el cual se escribe, tan dado al intento de apalabrar lo local, o tan ocupado con la exploración de cuestiones identitarias. (1) Tanto Luis Felipe Díaz --crítico que ha ahondado en la obsesión local por narrativizar lo nacional-- como Elidio LaTorre Lagares --poeta, narrador y editor él mismo--, han declarado en sus reseñas del libro de cuentos *Doce versiones de soledad* que a Becerra debería incluirse "desde ya" en las antologías de la gran literatura latinoamericana actual, o más humildemente, como modelo del arte del cuento en el Puerto Rico contemporáneo. La hechura de sus relatos, al igual que muchos de los personajes que aparecen en ellos, los hacen parecer pequeños prodigios o "joyas," como los llama el poeta Javier Ávila en la contraportada de *Doce versiones*.

Acaso porque se trata de una autora ultra-contemporánea, y porque sus obras se publican en casas editoras locales, o sueltas en revistas y antologías, y porque, como escribe La Torre Lagares, no se trata de una autora dada a la auto-promoción, los relatos y poemas de Becerra no han recibido la atención crítica que merecen. Este ensayo propone, por un lado, servir como introducción a su obra, mientras desarrolla el argumento sobre el cosmopolitismo de la misma, que se esboza en las próximas páginas.

Los epígrafes de los trece cuentos que componen *Doce versiones de soledad*, o el de Pedro Salinas en el poemario *Elusiones*, sugieren que la obra de Becerra busca entablar un diálogo con el canon de la literatura universal, insertándose en ella sin pedirle permiso, pero también sin hacerse ilusiones de originalidad, como se colige del prólogo de *Doce versiones*, donde la autora declara que sus cuentos son: "doce variaciones o estudios de la obsesión, doce borradores referidos (derivados, desvirtuados) por una docena de voces alternas. He leído a Platón: no pretendo que ninguna deje de ser sombra" (5). La mención de Platón, al igual que los versos del epígrafe de *Elusiones* ("Creo en ti como en el agua: / que estaba aquí y no está..."), que convocan de soslayo la filosofía pre-socrática y el más famoso poema medieval en castellano (las *Coplas* de Jorge Manrique), desvelan una estrategia de retorno a los presuntos orígenes de la tradición literaria hispánica y de la filosofía, "orígenes" a los que se alude sin ninguna ironía. La insistencia en esta estrategia—en la cita—sugiere que leemos una obra muy consciente de sí misma en tanto obra literaria, en tanto lenguaje propio e independiente que pertenece a un sistema cerrado de signos, y que obedece a una visión de la literatura según varios preceptos de la *New Criticism*, como implica el hecho de que Becerra declare, en la entrevista incluida en la sección bibliográfica de este ensayo, que su propósito como escritora es el de crear en el lector no una emoción afectiva, sino una emoción *estética*. Siendo también

profesora, la escritora remite, con ese guiño a la teoría de la falacia afectiva, no sólo a un supuesto origen de la tradición filosófica occidental (Heráclito en el epígrafe de Salinas), del canon literario (Manrique; los epígrafes de *Doce versiones*), sino también a uno de los supuestos orígenes de la crítica contemporánea como *institución*, la mayoría de cuyos preceptos, como la misma noción de *origen*, ya se dan por superados. (2) Becerra logra innovar volviendo a la tradición, como implican su insistencia en la cita y el título jocoso de su "Nueva versión del prólogo" en *Doce versiones*, una "nueva versión" basada en otra inexistente, que convierte su libro de cuentos en una especie de *collage*, el género de la modernidad según autores como Ezra Pound y T. S. Eliot.

Este ensayo no propone unirse al coro de voces críticas que aclaman la obra de Becerra, o sólo propone unirse a él tácitamente. Interesa más bien seguirle la pista al "dejo de cosmopolitismo" que Díaz (Weblog) nota en *Doce versiones*, y que no es atributo del libro de cuentos solamente, pues el epíteto de "cosmopolita" bien podría aplicarse a *Elusiones* y a la novela corta para jóvenes, *Antrópolis*. Propongo, junto a Robert Spencer, que el cosmopolitismo es, fundamentalmente, una *disposición* que se expresa en el terreno de lo literario tanto en términos de forma como de contenido, y de la cual puede destilarse una postura ética y una filosofía pedagógica que insisten en el buen trato del otro, en la solidaridad, en la curiosidad intelectual, en el respeto de lo desconocido, y en el que el individuo *bien venga*, es decir, se abra, a los nuevos entornos y a las experiencias inusuales. Aún en textos donde lo literario parece cernirse sobre sí mismo, y donde el tema de la soledad sirve de hilvanador, se puede encontrar una propuesta de solidaridad para con el otro. El deseo de provocar una emoción estética no impide que haya también un planteamiento ético, incluso en textos donde parecería no haber ninguno, o que podrían parecer meros ejercicios formales.

Como ha argumentado Jacques Derrida, la cuestión del cosmopolitismo remite a las de la hermandad, la igualdad y la hospitalidad, preocupaciones urgentes en las sociedades democráticas de hoy, donde el modelo del estado nacional ha demostrado ser ineficaz a la hora de sustentar lo que es en principio una aporía: "this demand for equality with the demand for singularity, with respect for the Other as singular" ("Politics" 6). Relatos como "Un pasajero ejemplar" y "La reconciliación" exploran desde un espacio muy reducido (una casa, un avión, que no son aquí sinécdoques de la nación) el gran costo personal que conlleva el intento de resolver esa aporía.

Es cierto que, como indica el título del libro, los protagonistas de *Doce versiones de soledad* son criaturas solitarias. Pero también es cierto que varios cuentos proponen lazos de solidaridad, por frágiles y efímeros que sean: un sastre jorobado usa su propio cabello para zurcirle a la mujer que ama (y que lo desdeña) el más bello vestido de novias; varios maestros y psicoterapeutas intentan ayudar a una niña prodigio insatisfecha con el mundo; un hijo acoge al padre que lo abandonó de chamaco; una madre le lega a su hijo la esperanza como única herencia. (3) Tal como ocurre con la novela a la cual el título del libro de Becerra inevitablemente alude, *Cien años de soledad*, *Doce versiones* admite una lectura moderadamente optimista, donde la mayoría de los personajes dan el paso de la soledad a la solidaridad, aunque acaso sea la primera condición, la existencial—la del creador, la del prodigio—en la cual estos personajes se vuelven a encaracolar. (4)

Antecedentes, temas y atributos formales

En *Cosmopolitan Criticism and Postcolonial Literature* (4-6), Robert Spencer, aprovechándose de la distinción de Walter Mignolo entre "cosmopolitismo" y "globalización," señala que una crítica del cosmopolitismo debe tener en cuenta no sólo

la disposición individual, sino el ensamblaje de estructuras económicas e instituciones políticas que apoyan tal disposición y el sentido de comunidad que la caracteriza. El cosmopolita habla desde un espacio de privilegio, con frecuencia hasta elitista, y hace falta pensar, como lo hacen Mignolo y Bruce Robbins, en formas de cosmopolitismo creadas y promovidas por inmigrantes y refugiados, no por turistas burgueses ni intelectuales que impongan su visión de qué constituye ser un ciudadano del mundo.

Una discusión de la posibilidad de que un texto puertorriqueño pueda dejar a un lado más o menos el contexto local, adjudicándose una visión cosmopolita del mundo, debe considerar que, históricamente, el coloniaje y el limitado y frágil (aunque, en los últimos años, efervescente) panorama editorial puertorriqueño, han hecho difícil que el libro impreso de autores boricuas que escriben en español circule más allá de los confines de la isla, excepto en casos excepcionales. Si bien algunos textos de Becerra han sido galardonados en certámenes internacionales, se publican en editoriales "del patio," como las de la Universidad de Puerto Rico y Ediciones Callejón. Teniendo en cuenta este circuito de publicación y distribución, cabe preguntarse: ¿Cómo logran apelar estos libros, desde su constreñido espacio de distribución local/nacional, a una sensibilidad global? ¿Qué tienen de cosmopolita estos textos?

Pese a tratarse de un relato destinado a niños y adolescentes, *Antrópolis*, el tercer libro de Becerra, alude a una disposición cosmopolita desde el título. La palabra "Antrópolis," ciudad del hombre o ciudad de los humanos, conjura imágenes de la antigua Grecia, de las civilizaciones clásicas, de los orígenes de la democracia y, como recuerda Mignolo(162), descartándolo, un imaginario hegemónico que considera a Grecia la "cuna" de la civilización occidental. "Antrópolis," mediante su calidad de

palabra compuesta que proviene, como "cosmopolitismo," de dos raíces griegas, apela a una cosmovisión centrada en una idea expansiva, acogedora de la ciudad y del ser humano, o sea, a una visión de la ciudadanía. El libro menciona a Minos y Poseidón y la trama, que protagoniza un muchacho llamado Teo, absorbido fantásticamente por su videojuego, transcurre en un lugar "geográficamente indeterminado" (Becerra, comunicación personal), tal como tantos otros videojuegos que, según la lectura de Jason W. Ellis sobre *World of Warcraft*, no sólo presentan virtualmente un mundo repleto de sujetos cosmopolitas, sino que defienden en el mundo físico o posible el cosmopolitismo como una postura que fortalece los ideales democráticos.

Antrópolis es un relato de formación contado y estructurado ("Nivel 1," "Nivel 2," etc.) como si fuera un videojuego, género frecuentemente desdeñado por críticos literarios, profesores y políticos, porque, como resume Ian Bogost en *How to Do Things with Videogames*, se lo considera inconsecuente y hasta dañino. Becerra, sin embargo, parece saber, como Ellis, que estos juegos son cosa seria, pues, en ciertos casos, los videojuegos "...constitute new constructions of nation while encouraging, and even necessitating, a cosmopolitan attitude on the parts of the role-players..." (Raja et al 13). El tema y la ambientación de *Antrópolis*, así como su división en catorce capítulos que equivalen, por un lado, a los niveles de un videojuego y, por el otro, a las semanas de un semestre académico típico, hacen patentes una estrategia pedagógica (y de mercadeo) que intenta hacer que la literatura le resulte atractiva a la juventud de un país donde, según la queja, "la gente lee muy poco." Se trata de una ingeniosa estrategia de aproximación por parte de la autora y profesora, quien parece decir: "en vez de quejarnos de que los jóvenes no leen, pongámonos a escribir sobre temas que acaso logren captar su

interés." *Antrópolis* es un texto que persigue la identificación entre el protagonista y el lector desde un espacio cosmopolita que podría liberar a sus jóvenes lectores de los espacios disciplinarios (la urbanización, la escuela, la adolescencia) que la *novella* retrata y que, borgeanamente, encuentran un eco en el mundo virtual del videojuego, donde Teo/Teseo irrumpe en el laberinto de Minos. El propósito no es meramente escapista, sino didáctico: leyendo/jugando un videojuego el lector/jugador aprende a valorar su propia pequeñez en el mundo y a respetar la del otro.

Esta disposición cosmopolita que sugieren el título, la trama y la estructura de *Antrópolis* se encuentra ya en la obra de Becerra desde *Elusiones*, donde aparecen poemas inspirados en Orfeo e Ícaro, avatares no sólo del artista, sino de una juventud idealista e insatisfecha: "Porque eres sol de piel amaneces en mi casa," reza, por ejemplo, un verso del poema "Ícara"; otras alusiones provienen de la Biblia, de las artes plásticas y de las liberales. Si en el poemario esta disposición se intima con el característico recato de la poesía, en el libro de cuentos subsiguiente, *Doce versiones*, se hace aún más explícita de las siguientes maneras:

1. mediante epígrafes sacados de autores como Shakespeare, Aristóteles, Flaubert y D'Annunzio, varones afiliados todos al canon europeo occidental, pero identificados con las tradiciones literarias de distintas lenguas;

2. mediante referencias directas o alusiones a textos de autores como Borges, Cortázar, Quiroga, Pirandello y Beckett, que responden a la formación de la autora como comparatista más que como hispanista;

3. mediante la insistencia en el carácter ficticio de la existencia de algunos protagonistas, que a veces no hacen sino descubrir que son ellos mismos sujetos de la ficción;

4. mediante el recurso borgeano de las notas al calce, refiriendo a textos históricos, con frecuencia apócrifos;

5. mediante la ambientación de los cuentos, que sólo en pocas ocasiones transcurren en Puerto Rico y el Caribe, y que pocas veces involucran a personajes puertorriqueños;

6. mediante la aparición de judíos, catalanes, mexicanos y personajes de otras religiones, etnias y nacionalidades en contextos internacionales, urbanos, suburbanos y rurales;

7. mediante la representación de distintos modos de transporte, como el avión y los coches de marcas europeas;

8. mediante el léxico, que evita los puertorriqueñismos, prefiriendo, por ejemplo, "emparedado" en vez de "sangüich" y "aficionado" en vez de "fan," así como otros muchos cultismos y arcaísmos.

Estos atributos, entre otros, le otorgan a *Doce versiones de soledad* el "dejo de cosmopolitismo" que Luis Felipe Díaz nota en su reseña. Pero, ¿cómo pasa el cosmopolitismo a convertirse de un tópico o lugar común en un programa estético y a la vez pedagógico?

Cosmopolitismo: De lugar común a proyecto estético con potencial político

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, es "cosmopolita" aquél que "considera todos los lugares del mundo como patria suya," definición incorporada al castellano desde el siglo XIX, mas que remite al conocido origen del término en una anécdota sobre el filósofo cínico Diógenes de Sínope (404-323 ANE) quien, aparte de ser un hombre extraño que vivía en un tonel en medio del ágora, se identificaba no como ciudadano de Sínope (de donde había sido exiliado), sino como un ciudadano del mundo, *kosmopolites*.

En *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, la filósofa estadounidense Martha Nussbaum traza el desarrollo del concepto desde sus orígenes en el ágora hasta nuestros días, proponiendo a partir de su esquema un programa pedagógico que tendría como fin formar ciudadanos más a tono con los valores de la democracia. (5) Nussbaum arguye que, tras la chocante rareza de Diógenes—quien, "como los perros" (*Humanity* 57), comía y se masturbaba en público—yacía la idea de que el filósofo debía desarticular las convenciones de su entorno, favoreciendo a su vez "more general human needs and aspirations" (57), ateniéndose a un concepto de la ciudadanía, claro está, según los limitados parámetros de la Grecia antigua. Esta postura de Diógenes—que, como Nussbaum aclara, es realmente un tipo de auto-exilio, equivalente a la soledad que encaran los personajes de Becerra—será mejor desarrollada por los filósofos del estoicismo, para quienes, en palabras de la filósofa, la educación debía tener como finalidad que el ciudadano se diera cuenta de que pertenecía tanto a su comunidad local como a la de la humanidad entera, sin distinguir entre posición social, etnia, nacionalidad, ni género sexual: "We should recognize humanity—

and its fundamental ingredients, reason and moral capacity—wherever it occurs, and give that community of humanity our first allegiance " (*Humanity* 58-59). Los estoicos fueron, entonces, los primeros en derivar del cosmopolitismo una postura ética, ya que conminaban al ciudadano a que considerara que todo humano, incluso el más lejano y más desconocido, aspiraba a ser bueno y justo, es decir, a ser *razonable*.

Esta postura, a la que Nussbaum parece plegarse sin cuestionarla, peca de idealista y es una razón por la cual, como señalan los editores de *Cosmopolitanism*, la teoría cosmopolita ha tenido poca acogida entre los y las feministas: ¿cómo reconciliar la politización del espacio doméstico (una de las metas del feminismo) con la abolición del mismo, presunta meta del cosmopolitismo? ¿Cómo instaurar un espacio privilegiado—el del individuo que, compasivo, flota por encima del mundo—sin que ese espacio sea necesariamente elitista? Éstas son algunas de las interrogantes que aseguran la continuidad del debate entre cosmopolitismo, globalización y feminismo; el menester de resolverlas es de críticos y teóricos, no de "creadores," palabra que Becerra usa en una entrevista para referirse al artista, quien, en su caso, parece configurarse según una visión similar a la de Nussbaum y los estoicos, pues la autora declara:

Me formé con la literatura universal. He viajado mucho, y escribo desde ese espacio meta-artístico. No escribo literatura femenina, blanca, puertorriqueña, caribeña o hispanoamericana, aunque todas esas etiquetas (¿comerciales, editoriales?) sean aplicables *a posteriori* y aunque mi visión de mundo emerja de esas categorías. Si fuera gay no escribiría literatura gay, si fuera judía no escribiría literatura judía. Escribo y punto (comunicación personal).

El "espacio meta-artístico" en la declaración de Becerra equivale al del ciudadano cosmopolita en la visión de Nussbaum, que no deja de ser un espacio problemático, pese a que Nussbaum quiera convencernos de que, en la configuración estoica, para considerarse *kosmou polites*, el ciudadano no necesita dejar a un lado sus filiaciones locales. Este modelo presupone la posibilidad de un ciudadano anterior a las muchas "categorías" que enumeran Becerra y Nussbaum, sin tomar en cuenta, como sí lo hacen Mignolo y Spencer, el hecho de que esas categorías no sólo determinan el sujeto *a posteriori*, sino que lo constituyen. Cuentos como "El regalo" de *Doce versiones de soledad* (sobre una madre que no quiere ser madre), y poemas como "El otro," donde los muchos regalos de un amante no compran la felicidad de la voz lírica, demuestran que "esas etiquetas" no sólo son editoriales y comerciales, sino que ya incumben en el lugar desde el que Becerra escribe; un espacio "meta-artístico" presuntamente apolítico es otra ficción creada por autores y críticos y es, por tanto, una ficción política. (6) Uno de los atributos de los cuentos de Becerra que, como han dicho Díaz y La Torre Lagares, los convierte en buenos especímenes literarios es que, pese a escribirse desde un espacio "meta-artístico" que podría resultarle antagónico a lecturas con sesgo político, muchos de ellos invitan lecturas de su relación no sólo con la tradición literaria (i.e., el espacio meta-artístico), sino con la teoría psicoanalítica (e.g., "Un pasajero ejemplar"), el feminismo ("El regalo"; "La reconciliación") y la deconstrucción ("Soledad perfecta"; "Bloqueo").

A pesar de que sus posturas son muy distintas y hasta conflictivas, los tres teóricos mencionados hasta ahora (Nussbaum, Mignolo, Spencer) tienen que vérselas con la aporía más insistente de la filosofía cosmopolita, que aparece también en los textos

de Kwame Anthony Appiah: ¿cómo ensalzar el cosmopolitismo y destilar de él un programa político y pedagógico cuando aún se quiere mantener cierta fidelidad a lo local? Tanto Nussbaum como Mignolo, pese a sus posiciones antagónicas, recurren a una misma imagen como modo de solventar la aporía. Nussbaum concibe al sujeto como los estoicos, "rodeado de una serie de círculos concéntricos" (*Humanity* 60) que incluyen, primero, a sus parientes cercanos, luego a sus vecinos, después a los habitantes de su ciudad, luego a los de su nación, y así sucesivamente, hasta acoger a la humanidad entera. Mignolo, a diferencia de Nussbaum, rehuye del modelo hegemónico de Grecia como cuna de Occidente, y aboga por un énfasis en lo local. Mas sin embargo, al final de su ensayo, Mignolo evoca una imagen parecida a la de Nussbaum y la moderniza, transformando los círculos concéntricos en una serie de pequeños satélites que se intersecan cada uno entre sí y con uno más grande, componiendo "a pluricentric world built on the ruins of ancient, non-Western cultures and civilizations with the debris of Western civilization..." (183). En la imagen se divisa su intento por distinguir entre la "globalización" (i.e., la presión homogeneizadora venida de encima, que erradica las culturas locales) y su envés, el cosmopolitismo, "a series of projects toward planetary conviviality" (Mignolo 15), el cual Spencer también adopta cuando, citando a Mignolo, aclara que "nineteenth-century imperialism and contemporary neo-liberalism are examples of globalisation. The protests that preceded the war in Iraq are an example of cosmopolitanism" (5). El individuo cosmopolita reconoce su responsabilidad moral para con los ciudadanos de otros países, y la convierte en un acto político (en este caso, la protesta). Aquél que aboga por el neo-liberalismo, por otro lado, al ceñirse a un modelo empresarial (*managerial*, lo llama Mignolo), busca aplanar toda

diferencia política, económica y socio-cultural, a veces incluso en aras de la justicia, la democracia, el progreso y las "buenas intenciones."

Aunque esta discusión sobre el modelo del ciudadano cosmopolita y su relación con lo local pueda parecer irrelevante para un análisis de la obra de Becerra, resulta central a la hora de discutir una obra que se produce y publica en un contexto como el puertorriqueño, donde la ciudadanía es siempre la ciudadanía del otro, donde el paso a considerarse ciudadano de otra parte no es difícil, porque se es *toujours déjà* ciudadano de un país que no es el propio. Como ha señalado Eduardo Lalo, el reciente ganador del Premio Rómulo Gallegos, la invisibilidad del escritor puertorriqueño hace posible el juego: si nadie te está mirando, es posible innovar. Tiene sentido, de modo similar, que una escritora de un "país invisible," como ha llamado Lalo a Puerto Rico, se instaure en un espacio meta-artístico; que decida poner de lado la marginación política y tome la palabra desde el no-lugar de la cosmovisión.

Cuentos como "Un pasajero ejemplar" y "La reconciliación" muestran personajes que son corteses u hospitalarios pese a sus propios deseos, porque, como aclara Derrida, tal es la aporía de la hospitalidad: "I have to—and that's an unconditional injunction—I have to welcome the Other whoever he or she is unconditionally... That is the very first opening of my relation to the Other: to open my space, my home—my house, my language, my culture, my nation, my state, and myself" (sin paginación). En "Un pasajero ejemplar", el pasajero del título conversa con su vecina en el avión, una señora mayor, pese a la gran incomodidad física que la conversación le provoca. En "La reconciliación," una anciana, acaso sacada del cuento "Casa tomada" de Julio Cortázar, hace (tal vez; el final es ambiguo) las paces con una enemiga de infancia que ahora parece

sufrir de demencia. En ambos textos, el deber se impone por sobre la voluntad personal, provocándole al anfitrión gran incomodidad, pues ése es el mandato incondicional de la hospitalidad, la aporía que hace de los cuentos de Becerra, más que cuentos, meditaciones sobre el trato ético del otro. La hospitalidad, en cuentos como éstos y "A comer," con frecuencia tiene consecuencias nefastas para el anfitrión, lo que, como Derrida argumenta, no hace que el ser hospitalario deje de ser un imperativo.

La conexión entre la obra de Becerra y la teoría cosmopolita, sin embargo, no aparece sólo al nivel del argumento de los cuentos, sino también mediante la recurrencia de esa imagen de los círculos concéntricos que tanto Nussbaum como Mignolo, partiendo de fuentes clásicas como los escritos de Jerocles y Cicerón, toman como símbolo del ciudadano cosmopolita. En *Doce versiones de soledad*, este símbolo aparece explícitamente en el cuento "Afición por los terrarios" y se insinúa, modificado e impregnado de resonancias locales, en "Noche de ronda azul." Conviene rastrear la recurrencia de esta imagen a la vez que se ofrece una explicación textual más atenta a la inusual textura de la escritura de Becerra.

Círculos concéntricos o la vuelta a Borges

"Afición por los terrarios," finalista en 2011 del 22do Premio Internacional de Narración Breve de la UNED, en Madrid, puede considerarse una especie de *aggiornamento* de "Las ruinas circulares," uno de los más famosos cuentos de uno de los más cosmopolitas de los escritores latinoamericanos, Jorge Luis Borges. (7) En "Las ruinas circulares," un mago se da a la tarea de *soñar* un hombre. Tras varios fracasos, eleva una plegaria al dios del fuego, quien le permite finalmente crear al hombre deseado, a quien luego el padre envía a otras ruinas río abajo, presuntamente para que repita el

mismo ritual. El mago solitario se aburre, mas también se agobia: ¿Y qué si su hijo llegara a descubrir que no es más que una criatura soñada? El cuento termina sorpresivamente con la descripción de una sequía que hace posible un "incendio concéntrico" en que el mago, sin quemarse, descubre "con alivio, con humillación, con terror... que él también era una apariencia, que otro también estaba soñándolo" (Borges 72). (8)

"Afición por los terrarios" se asemeja al cuento de Borges en cuanto a la caracterización del protagonista y la conclusión, que podría resultarle predecible a cualquiera que haya leído "Las ruinas circulares." El protagonista es un joven solitario, "carente de destrezas sociales" (Becerra, *Doce* 9), quien aprende de su padre a ensamblar terrarios, convirtiéndose así en artesano y estudioso a la vez, siendo ésta su única afición. A través del cuento, el joven funge de pequeño dios con respecto a sus inventos telúricos: provoca eclipses, tempestades, terremotos, y hace que algunas especies se extingan para que otras broten, hasta que el nivel de perfección de su obra llega a aburrirlo, y decide irse de vacaciones por el trópico. Cuando regresa, descubre en su terrario toda una civilización moderna, con rascacielos, bibliotecas y aviones, forjada por un hombre diminuto que lo mira con la insoportable pequeñez de un personaje de Clarice Lispector o Jonathan Swift ("liliputiense" es adjetivo que aparece en el cuento), quebrantando así la "sospechosa monotonía" (Becerra, *Doce* 19) no sólo de sus recientes vacaciones tropicales, sino de su existencia entera. Pese a que el narrador auto-consciente quiera, mediante su voz en primera persona, convencer a los lectores de que no podrá dar una descripción "infinitesimal e infinita," "inenarrable" (18) de lo que ve en el terrario, una lectora cautelosa logrará atar cabos si imita con su lógica lo circular de la trama, recordando:

— que el padre del hombre también era aficionado a los terrarios;

— que "el cristal" y las "ilustraciones básicas" (Becerra, *Doce* 9) legadas de padre a hijo, y de hijo a descendiente, son símbolos de primordialidad, pinturas rupestres de nuestra más remota humanidad;

— que el protagonista, padre y criatura y, por extensión, nosotros los lectores, vivimos atrapados en una "existencia concéntrica de una serie incontable de terrarios" (19);

— que, aunque el protagonista al final se larga de su casa, cerrando la puerta sin querer volver jamás, no podrá escapar de la infinitud del cosmos, el mismo que él se había dedicado, por ratos y sin más razones que el aburrimiento y la curiosidad, a destruir y reconstituir.

Tal como ocurre, según el argumento de Mercedes López-Baralt, en el caso de *Cien años de soledad*, esta contundencia del final (los cabos que se atan; la puerta de la casa que se cierra) no clausura la posibilidad de que se ofrezcan interpretaciones contradictorias del relato. Una lectura pesimista, por ejemplo, tomaría la narración como una meditación no sólo sobre "la soledad del creador" (Rosa Vélez y Becerra "entrevista"), sino sobre la insignificancia de la existencia humana en el cosmos. El "pavor" que el joven siente al final apoyaría esta lectura de la anagnórisis como desilusión, como momento revelador de una ambivalencia ("con alivio... con terror") similar a la del protagonista del cuento de Borges que sirve de intertexto al de Becerra.

Sin embargo, si se quisiera leer de un modo más optimista, y que avale la disposición cosmopolita del libro entero, el cuento podría interpretarse como un relato

sobre la homeostasis, factor tan importante para los terrarios como para cualquier otro ecosistema. Traspuesto a un nivel alegórico, este concepto biológico convertiría al relato en uno sobre los múltiples niveles de dependencia entre los seres humanos y sobre el compromiso ético con el bienestar del otro, a pesar y como consecuencia de su pequeñez, así ese otro co-exista en un espacio con una temporalidad y un nivel de desarrollo distinto al propio, como razona el protagonista con respecto a su creación: "...los meses que habían transcurrido para mí se traducían a decenas de centurias para mis seres microscópicos" (Becerra, *Doce* 18).

Existe en "Afición por los terrarios," un subtexto que apoya este segundo modo de lectura, y que confirma la aptitud del mismo como llave (inicio, clave) de la colección entera. A mitad del cuento, cuando ya el terrario ha alcanzado cierto nivel de auto-suficiencia, el protagonista se da cuenta de que su creación no lo necesita y se va "a recorrer el mundo, que a fin de cuentas, apenas había explorado" (16). Su decisión es, por supuesto, irónica, pues el hombre que se había dedicado a construir y destruir pequeños ecosistemas, provocando eclipses y terremotos en un tarro de cristal, poco conocía del mundo. En este sentido, él es la antítesis del cosmopolita: desconoce el mundo en que vive y le interesa más crear otros. Irónico también resulta que "los parajes tropicales" (17) que visita, sinécdoques primero del Caribe y luego del mundo entero, no sólo le recuerdan a los de su propio terrario, sino que, en relación a éste, le resultan agobiantes por "la constante compañía de los excursionistas" (17), revelando que el joven hurraño prefiere el artificio del terrario bajo su control a la naturaleza del afuera por donde se pasea.

La relación de la trama de "Afición por los terrarios" con ese subtexto "tropical," como la de un cosmos con otro que lo contienen, es una metáfora del libro entero, la

metáfora rectora que hilvana estos relatos como *libro*, y no como mera *colección*, certificando así su buena trabazón. El subtexto "tropical" (léase "caribeño" o "natural") del cuento es desplazado a favor de un artificio, el terrario, que, como *el Aleph* de Borges, todo lo contiene. De igual manera, son pocos los cuentos de *Doce versiones de soledad* que transcurren en el trópico o que incorporan personajes puertorriqueños, como si quisiera desplazarse el contexto de producción y circulación de estos cuentos, como si en ellos la literatura puertorriqueña abandonara su gentilicio y lograra equipararse, sin pedir permiso, con la gran literatura occidental que le sirve de epígrafe a estos cuentos y los desborda de alusiones. La narradora de "El sastre" es puertorriqueña; el cuento, sin embargo, toma lugar en Barcelona, y el idioma catalán lo atraviesa en ocasiones. El cuento "Mano Santa," que aparenta ser una parodia, termina no siéndolo: la supuesta hija de una curandera viaja de Cabo Rojo a San Juan para que su madre, "Mano Santa," la cure de una falsa enfermedad, que resulta ser un muy real cáncer del páncreas, cuya sanación socava y valida al mismo tiempo "el próspero negocio de la fe" (Becerra, *Doce* 169) de una mujer revestida de los clisés de la santera, y quien había previsto hace veinte años la visita de la hija a quien supuestamente abandonó. Cuentos como este *no* atentan contra la disposición cosmopolita del libro, sino que la resaltan: hacen evidente, por un lado, que pese a la distribución local del libro la mayoría de los cuentos no tratan sobre el Caribe, y enfatizan, por otro lado, la simbiosis entre soledad y solidaridad que, como indica el epígrafe de Nussbaum al comienzo de este ensayo, caracteriza la experiencia del cosmopolita.

No es casual que una de las primeras palabras en "Mano Santa" sea "estoicismo" (157), pues, como ha visto Nussbaum, fueron los estoicos quienes primero sostuvieron que la defensa de lo local también debía ser un componente programático de la filosofía

cosmopolita. Es más, el cuento narra una instancia de sacrificio total, donde la solidaridad provoca la soledad de una madre que vive por veinte años sin ver a su hija, porque sabe que sólo así podrá salvarla de una futura enfermedad mortal. Una vez más, el bien del otro conlleva un gran costo personal; ésta es la aporía en el corazón de la ética cosmopolita, que, como argumenta Derrida, gracias al gran auge de refugiados, hoy es indistinguible de la ética de la hospitalidad, "not simply one ethic amongst others... *ethics is hospitality*" (Derrida, *On Friendship*, sin paginación).

En estos cuentos de Becerra, ¿cómo logra situarse lo local con respecto a ese más allá que es, en realidad, interno? Si, como arguye Derrida, la identidad es necesaria y también violenta, ya que el reconocimiento del otro en uno mismo busca apropiarse a ese otro, ¿cómo se explora esta paradoja identitaria en los cuentos de la autora? ¿Qué tensión existe en ellos entre lo local y lo que no por ser constitutivo deja de ser también ajeno? El cuento "Noche de ronda azul" ofrece senderos por donde aproximarse a estas preguntas.

De los círculos concéntricos a la lemniscata

"El Ocho de Blanco" es un bar de Río Piedras, Puerto Rico, muy cercano a la Universidad y popular entre estudiantes universitarios. También es el ambiente en que transcurre la mayor parte del ingenioso cuento "Noche de ronda azul," que empieza así:

Hace apenas diez minutos, en el cruce de la avenida Central y la calle César González, un Jaguar azul profundo que giraba en el aire con sus focos encendidos trazando espirales como en los cielos estrellados de Van Gogh cayó, finalmente doblegado por la gravedad, sobre un inadvertido Jetta blanco, y me mató a quien iba a ser protagonista de esta historia (Becerra, *Doce* 125).

El protagonista muere y la narradora, un doble de la autora, se da a la tarea de contar los sucesos que le acaecieron y culminaron con su muerte, componiendo en el transcurso un cuento con un final sorprendente.

Desde el comienzo llaman la atención la oscilación entre la precisión geo-espacial (el mapa de las calles de San Juan) y los detalles "importados" de un contexto que rebasa lo local: las espirales de Van Gogh, el Jetta blanco (coche de universitarios) y el Jaguar que aquí, irónicamente, fulmina a su presa como si fuera el animal que lo nombra y que los mayas adoraban. Sobresale también el recurso diegético tomado de la literatura moderna: la autora es un personaje no-fiable en el cuento, bebe con el protagonista en el bar y lo acompaña, husmea entre sus cosas, lo juzga y lo contempla. Al igual que ocurre en el conocido cuento de Alejo Carpentier, "Viaje a la semilla," a la trama podría representarla una serpiente que se muerde la cola, un uróboros o lemniscata, como ha sugerido Roberto González Echevarría sobre el cuento de Carpentier: se narra contra las manecillas del reloj hasta que se tropieza con la necesidad de contar en línea recta para que el relato avance. Esta necesidad lleva a la autora/narradora a explicar abruptamente su aparición en el relato, antes de poder continuar narrándolo: "Y por eso heme aquí, huésped sin invitación, espiando su cuerpo de adonis tibio que bucea en la bruma

vaporosa de la ducha" (Becerra, *Doce* 128). Las leyes del tiempo y la física exigen este tipo de intromisión, un "yo" que ate las otras dos esferas infinitas del relato, que remiten la una a la otra.

La mención del ocho, la palabra "ronda," la luna que aparece en el epígrafe de Agustín Lara (al que se alude también al final del cuento), la autora que se desdobra, los dos coches alemanes cuyas marcas empiezan con jota, las espirales de *De sterrennacht* y el periplo por las calles de San Juan, entre otros, son imágenes y recursos que encuentran su correlato narrativo en la circularidad de la trama. Apelan, como el "8" y el "Blanco," y como la "serie concéntrica de terrarios" en "Afición," a nociones de lo infinito "e infinitesimal," mientras impregnan un significante local muy específico (el bar El Ocho de Blanco) de significados esotéricos, aludiendo de paso a cuentos como "El *Aleph*" y "Viaje a la semilla" y (gracias al título y a la representación de un accidente en un contexto urbano) a "La noche boca arriba," de Julio Cortázar, texto al que también alude *Antrópolis*, con su joven a medias en una realidad virtual.

La autora y su personaje en "Noche de ronda azul" se encuentran inequívocamente en San Juan, pero en una San Juan sin salsa y sin jíbaros ni ron, en una San Juan imaginaria que prefiere consumos más allá de los locales, porque muy poco producto local queda para consumir en la colapsada economía colonial. Beben Chardonnay y vodka con Red Bull, fuman hachís, piensan en Hitchcock y en Van Gogh, en Ortega y Gasset, en Unamuno y en Bagdad. ¿Serán acaso antipáticos? Quizás. ¿Expelen todavía un dejo de provincianismo? Sí. Mas no por eso dejan de ser cosmopolitas.

Los personajes en los trece cuentos de Becerra honran el título de la colección porque terminan todos solos. En algunos casos, como el de la madre renuente en "El

regalo" o del hermano asesino en "Otro emparedado," la soledad equivale a una especie de liberación. En otros casos, sin embargo, la soledad es el precio que se paga por ser solidario; es la condición que resulta de un compromiso ético para con el otro. Aunque las propuestas de Nussbaum, Mignolo, Spencer y Derrida en cuanto al cosmopolitismo no dejan de ser conflictivas, ni de tener diferencias insalvables (particularmente en cuanto al *futuro* de una ética cosmopolita), los cuatro teóricos, como los personajes de Becerra, podrían estar de acuerdo con la aseveración de Nussbaum en el epígrafe que abre este ensayo: "Being a citizen of the world is often a lonely business." El cosmopolita es, por definición y pese a sus mejores deseos, un ser antipático; el atenerse a la ética de la hospitalidad multiplica la soledad del anfitrión, pero no es por eso un imperativo menos urgente.

Notas

(1) La biografía de la autora, su bibliografía y los detalles sobre los galardones recibidos pueden encontrarse en su página oficial: <http://elpozodelapalabra.wordpress.com/>

(2) Para una discusión de las propuestas de la "anquilosada" *New Criticism* que aún resultan válidas, ver el artículo de René Wellek, "The New Criticism: Pro and Contra," y el preámbulo e introducción de *Praising It New: The Best of New Criticism*, editado por Garrick Davis, con prólogo de William Logan.

(3) Estos ejemplos provienen, respectivamente, de los cuentos "El sastre," "Soledad perfecta," "A comer" y "La herencia," de *Doce versiones de soledad*.

(4) Aunque pueda parecer ingenua, la posibilidad de ofrecer una lectura "optimista" o "pesimista" de un texto tiene aún vigencia, como demuestra el reciente estudio de Mercedes López-Baralt sobre *Cien años de soledad* (capítulo 10).

(5) Las simientes de los argumentos de Nussbaum se encuentran en un texto disponible en la Red, "Patriotism and Cosmopolitanism." Cito, sin embargo, de la versión más extensa y académica, el segundo capítulo del libro *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Nussbaum argumenta que el cosmopolitismo de la filosofía estoica dejó su impronta en el pensamiento de los fundadores de

"la nación americana"

y que por eso puede pensarse el cosmopolitismo como un proyecto político y pedagógico o para un país aguerrido, tal como lo es hoy día los Estados Unidos, donde el mero hecho de que un individuo cuestione la intervención militar en el medio Oriente escausa para que se dude de su patriotismo. En teoría, el cosmopolitismo podría desembocar en una democracia más justa y un nacionalismo menos belicoso.

(6) El ingenioso poema "El otro" se encuentra en el número especial de la Revista Boreales *Ejército de rosas: Antología de 57 poetas puertorriqueñas vivas*, compilado por la poeta Mairym Cruz-Bernal.

(7) Beatriz Sarlo nos recuerda que el tildar a alguien de "cosmopolita" no fue siempre un cumplido: "el cosmopolita siempre era el otro" (106), el rival, escribe con respecto al panorama literario argentino durante las primeras dos décadas del siglo XX. Bruce Robbins, por su parte, aclara que incluso hasta a mediados del siglo XX, "cosmopolita" se usaba como un insulto contra los aristócratas, los homosexuales y los judíos. Aquí uso el epíteto, claro está, para referirme al impresionante conocimiento de la tradición literaria Occidental y argentina (nacional) que tenía Borges, y del que Sarlo da cuenta en su libro.

(8) Mac

Williams ofrece un resumen más completo del cuento en su ensayo, que también incluye apuntes sobre la historia de su publicación. Aunque sí discute la figura del círculo, no lo hace en cuanto a su relación con el cosmopolitismo. Arnold M. Penuel arguye que el cuento de Borges "es una antropogonía que, paradójicamente, desmitifica la creatividad humana" (53), conclusión que sería todavía más aplicable al cuento de Becerra, donde el protagonista no es mago, sino artesano, un simple "aficionado." (9) Este cuento, como otros pocos de la colección (e.g., "Bloqueo") participa como el de Borges del género de lo fantástico, según lo definió Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: existe en él un momento muy concreto en que tanto el protagonista como el lector *dudan* ante el descubrimiento de una civilización en el terrario, momento que el protagonista intenta explicar en términos lógicos.

Bibliografía

- Becerra, Janette. *Antrópolis*. Cataño, Puerto Rico: Ediciones SM, 2013. Impreso.
- - -. *Doce versiones de soledad*. San Juan: Ediciones Callejón, 2011. Impreso.
- - -. *Elusiones*. San Juan: EDUPR, 2011. Impreso.

- - -. Entrevista con María Luisa Rosa Vélez. *Foro Colegial TV*, noviembre 2012. Red. 2 julio 2013.
- Borges, Jorge L. *Ficciones*. 1944. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Impreso.
- Cheah, Pheng y Bruce Robbins, eds. *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1998. Impreso.
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. 1997. Sin datos sobre traductor. Nueva York y Londres: Routledge, 2013. Archivo Kindle.
- - -. "Politics and Friendship: A Discussion with Jacques Derrida." Entrevista con Geoffrey Bennington. Centre for Modern French Thought, University of Sussex. 1 diciembre 1997. Red. 22 septiembre 2013.
- Díaz, Luis Felipe. "Doce versiones de soledad, de Janette Becerra" (reseña). *(post)modernidad puertorriqueña: blog del profesor Luis Felipe Díaz*, 6 sept 2012. Red. 2 julio 2013.
- Ellis, Jason W. "Engineering a Cosmopolitan Future: Race, Nation, and *World of Warcraft*." *The Postnational Fantasy: Essays on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction*. Jefferson, NC y Londres: McFarland & Company, 2011. 156-173. Impreso.
- La Torre Lagares, Elidío. "Versiones de la soledad, según Janette Becerra" (reseña). *otroLunes* 23, año 6, mayo 2012. Red. 2 julio 2013.
- López-Baralt, Mercedes. *Una visita a Macondo: Manual para leer un mito*. San Juan: Ediciones Callejón, 2011. Impreso.
- Mignolo, Walter. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism." *Cosmopolitanism*. Eds. S. Pollock et al. Durham, NC y Londres: Duke UP, 2002. 157-188. Impreso.
- Nussbaum, Martha. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, MA y Londres: Harvard UP, 1997. Impreso.
- - -. "Patriotism and Cosmopolitanism." *Boston Review* 19.5, 1994. Red. 2 julio 2013.
- Penuel, Arnold M. "Paradox and Parable: The Theme of Creativity in Borges' 'The Circular Ruins'." *Latin American Literary Review* 17.34 (1989): 52-61. Impreso.
- Pollock, Sheldon, et al, eds. "Cosmopolitanisms." *Cosmopolitanism*. Eds. Sheldon Pollock, et al. Durham, NC y Londres: Duke UP, 2002. 1-14. Impreso.

Raja, Masood Ashraf,
y Swaralipi Nandi. "Introduction." *The Postnational Fantasy: Essays
on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction*. Eds. Masood Ashraf Raja, et al.
Jefferson, NC y Londres: McFarland & Company, 2011. 5-14. Impreso.

Robbins, Bruce. "Introduction Part I: Actually Existing
Cosmopolitanism." *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the
Nation*. Eds. Pheng Cheah y Bruce Robbins. Minneapolis y Londres: University of
Minnesota Press, 1998. 1-19. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. 1993. Nueva York
y Londres: Verso, 2006. Impreso.

Spencer, Robert. *Cosmopolitan Criticism and Postcolonial Literature*. Nueva
York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

Williams, Mac. "Zoroastrian and Zurvanite Symbolism in
'Las ruinas circulares'." *Variaciones Borges* 25 (2008): 115-135. Impreso.

“Estival”: visión alegórica de la escritura canibalesca

en *Azul...* de Rubén Darío

[León Salvatierra](#)

University of California Berkeley

¡La barca es preciosísima/ cuando es una nación!
(Rubén Darío, “Alegoría”)

La figura del “caníbal” es clave para analizar la violencia colonial que dramatiza la silva “Estival” en *Azul...* (1888), el primer libro de Rubén Darío que tuvo una gran repercusión en el mundo hispanohablante. Sin embargo, la crítica no ha asociado dicha violencia con la Conquista (1) de donde originalmente emerge el tropo “caníbal”. “Estival” es un ejemplo de lo que en este trabajo llamaremos la escritura canibalesca de Rubén Darío. Usamos la figura del “caníbal”—inventada por Colón en el primer diario— como alegoría (2) para explorar la dimensión política, social e histórica de la obra del poeta nicaragüense. Entendemos la figura del “caníbal”, en el momento histórico de su emergencia, como una proyección retórica del deseo del colonizador europeo por apropiarse del “otro”. En la elaboración discursiva de esta apropiación rastreamos la escritura canibalesca que desde un inicio atraviesa y recorre las representaciones del “Nuevo Mundo”. Después que Colón reproduce lingüísticamente el registro “caníbal” (3), este concepto se utilizó como tropo de escritura para generar un discurso sobre el “salvaje”, con el cual los conquistadores justificaban la violencia de la Colonia. En este sentido, la figura del “caníbal” posibilita la interpretación de esta violencia, en su totalidad, como un proceso canibalesco. En el siglo XIX se gestaron las revoluciones de independencia en la mayor parte de América Latina para deshacerse del yugo colonial; a

pesar de esto, las nuevas repúblicas se veían amenazadas por el apetito de los nuevos imperios decimonónicos. Ante la evidente amenaza imperialista, Darío se apropia del personaje Calibán –anagrama de caníbal—de la obra de Shakespeare, *La tempestad* (1611), para crear la analogía entre el apetito voraz de dicho personaje con el de Estado Unidos e Inglaterra. Hace esta referencia inicialmente en *Los raros* (1896), pero a raíz de la guerra hispano-estadounidense (1898), la desarrolla más a fondo en su artículo “El triunfo de Calibán” de ese mismo año (4). Sin embargo, una década antes, en *Azul...*, Darío ya había elaborado un discurso poético en contra del colonizador europeo, que invertía el proceso canibalesco de la Colonia. Para esto, dirigió la violencia, en el plano literario, hacia Europa, desestabilizando la jerarquía del colonizador. De modo que en *Azul...*, Darío nos revela a América Latina como un espacio transgresor y crítico del imperialismo, específicamente, con respecto a Inglaterra—en la India y en América Latina—la cual suponía una amenaza palpable para la soberanía de las nuevas repúblicas (5).

“Estival” recrea el acto de comer carne humana por medio de la antropomorfización de un tigre de Bengala que después de haber presenciado la muerte de su hembra tigre, por un escopetazo del príncipe de Gales, sueña con devorar la progenie, pechos y vientres de mujeres europeas. Es decir, el sueño del tigre articula un tipo de canibalismo en contra del sitio de procreación del colonizador. Para analizar este texto como escritura canibalesca, primero rastreamos la función alegórica que Peter Hulme (*Colonial Encounters*) percibe en el discurso canibalesco que elaboraron los colonizadores sobre el “Nuevo mundo”; después analizamos la silva de Darío, apoyados en las nociones teóricas sobre la alegoría de Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama*, en cuya obra el teórico alemán favorece la

aproximación alegórica en la crítica, por apuntar hacia un referente histórico, en oposición al abordaje basado en el símbolo, que a su juicio respondía a una visión conservadora y ahistórica sobre el arte. Concluiremos el estudio de “Estival” apelando a los círculos (horizontes) concéntricos de Fredric Jameson en *The Political Unconscious*, que revelan bajo un marco alegórico las dimensiones políticas, sociales e históricas del texto literario.

La frase “El retorno de las carabelas” (6), hoy en desuso, se había utilizado con frecuencia para designar al modernismo, que según Manuel Díaz Rodríguez ofició como “una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España” (77). Por otro lado, en esta frase también se circunscribe el inicio imperial de Europa; en su reverso, la frase nos remite a esa “primera fábula”—como la entiende Peter Hulme—que surge a partir de las carabelas de Colón en 1492, y que vendría a generar modelos discursivos en una topografía desconocida. Consignar al modernismo con la idea de “El retorno” de esas carabelas, también es implicarlo en el cierre de un círculo o de un viaje que empezó hace siglos. Este movimiento a la inversa se potencializa en la escritura de Darío como una herramienta lingüística y poética que no solamente supone un retorno a Europa sino también una inversión del procedimiento canibalesco del discurso colonial. La frase “El retorno de las carabelas”, concebida como todo un proceso de inversa conquista, es, en sí misma, una alegoría. Si para los conquistadores en el cuerpo erotizado de América (7) se consigna la explotación de los territorios, riquezas naturales y cuerpos indígenas, para Darío, la inversión de este modelo implica repetir esta violencia, en un plano literario, sobre el territorio europeo. De ahí que Europa sea el escenario central en *Azul...*, que debía ser erotizado, desmembrado, consumido y secuestrado (8). Pensemos en textos

claves como “El rubí”, en el cual un gnomo rapta a una mujer parisina, cuyo cuerpo termina descuartizado. El texto tiene resonancias mitológicas que nos evoca el rapto primigenio de Europa por Zeus. Recordemos también el soneto “De Invierno”, en el que se representa, en una habitación lujosa de París, a una mujer con el nombre de Carolina, erotizada, “apelotonada” en un sillón. El cuerpo de Carolina será penetrado por el hombre, pero mucho antes de esa penetración, su cuerpo había sido absorbido por los objetos de lujo a su alrededor. Ella es una mercancía más dentro del circuito capitalista. En *Azul...*, las leyendas y mitos griegos pasan por un proceso de reciclaje y resemantización para articular una crítica de la Europa decimonónica, que a su vez, subvierte el proceso imperial.

Peter Hulme afirma que cuando se genera el registro “caníbal”, las lenguas europeas lo asimilan con impresionante facilidad y rapidez, como si Europa le hubiera tenido reservado un lugar tibio y vacante, pues justo después de su aparición, la palabra “antropofagia” cayó en desuso (19).



En su lectura del conocido grabado de Jan van der Straet (9), Hulme sugiere un vínculo profundo entre el concepto “caníbal” y el deseo del europeo por canibalizar al “otro”. En el grabado Amerigo Vesputti aparece de pie ante una mujer desnuda (América) levemente reclinada en una hamaca. Hulme lee ese cuerpo desnudo como la alegoría de América, la cual articula “a strategy of condensation”. Se trata de una escena emblemática de la Colonia: el encuentro entre “civilización” y “barbarie”. Hulme argumenta que la alegoría de América encarna tanto al “nativo” como a la “tierra” para crear una identidad doble, pero que, a su vez, disimula cualquier vínculo entre ambos. Por consiguiente, el recurso alegórico genera un gesto en el “descubrimiento” que a un mismo tiempo es un truco de “encubrimiento” (xvi). Es decir, la alegoría sintetiza, condensa y abstrae la noción del “Nuevo Mundo”, borrando al

indígena histórico de la tierra, y transformando el “Nuevo Mundo” en el cuerpo erotizado de una mujer, que se representa como un espacio en blanco, virgen y “primitivo”, con sus contornos femeninos, ansioso por ser poseído y penetrado por el colonizador europeo. Hulme sostiene que el deseo del colonizador, desde sus inicios, fue erótico, pero este erotismo desde nuestra perspectiva, en tanto que proyecta un deseo de apropiación y violencia, es también canibalesco.

La personificación de la tierra que en la iconografía europea a menudo se le atribuye a la figura de la mujer constituye una parte central del imaginario occidental— la diosa Gea ([10](#)) por ejemplo, o bien pensemos en los nombres femeninos de los continentes—. Asimismo, en *Azul...* el cuerpo de la mujer, en la mayoría de los casos, oficia como la alegoría de Europa. La violencia se despliega y se intensifica en el cuerpo de esta mujer más “civilizada”, pero no menos violada. Recordemos que Europa en la mitología griega ya había sido víctima de raptó y violación por el mismo Zeus ([11](#)). Darío articuló muy bien la analogía entre la violación de América (colonización) y la de Europa (Zeus). Su poema “Marina” ([12](#)) —texto en el que el mar oficia como dispositivo para evocar ensueños y memorias antiguas y de la niñez— registra este vínculo:

Velas de los Colones

y velas de los Vascos

Hostigadas por odios de ciclones

Ante la hostilidad de los peñascos

O galeras de oro,

velas purpúreas de bajeles

que *saludaron* el mugir del toro

celeste, con Europa sobre el lomo. (énfasis nuestro, 429)

El saludo de las *Velas* hacia Zeus es clave para subrayar la intersección de ambas violaciones: las velas o galeras (con el oro proveniente de América) “saludaron el mugir del toro” (Zeus raptando a Europa). El saludo establece el vínculo entre una violación mitológica (13) y otra histórica. Si leemos la violación del cuerpo de la mujer como un acto canibalesco, ello nos permite repensar a los *Colones* como caníbales. En el momento que se concibieron como europeos, teniendo un origen de violación en el imaginario, sin darse cuenta, se canibalizaron ellos mismos, mucho antes de emprender expediciones imperiales para saquear otras tierras. De este modo, podemos releer la presencia del colonizador en el grabado de Straet, no sólo como un caníbal del “otro” sino también de sí mismo (14), porque el deseo de apropiación consume su interior y lo corroe, despojándolo de su propia “civilización”; su violencia extrae al “otro” de su contexto real, y le impone un significado diferente, que alimenta las fantasías eróticas, de dominio y riqueza de los colonizadores.

En la mayor parte del corpus crítico de *Azul...* se destaca la lectura simbólica. Desde el primer prólogo que escribió Eduardo de la Barra, se afirmó el carácter trascendental y universal del símbolo. De la Barra tomó la conocida frase de Víctor

Hugo, *L'art c'est l'azur*, como epígrafe del prólogo para enfatizar la importancia del símbolo en este libro. Posteriormente, Juan Valera en sus *Cartas Americanas* dedicadas a Darío objeta la frase de Hugo, pero le da continuidad a la lectura simbólica. Valera no encuentra un valor universal en el color “azul”. Para él, decir que el arte era lo azul daba igual que decir rojo, amarillo o verde. No obstante, lo que se debatía era el carácter etéreo, infinito, ideal y universal de la obra. Estos textos críticos fomentaron una lectura de *Azul...* de tipo arte-purista y ahistórica en la que se exploran por lo general las influencias europeas, las innovaciones técnicas que le permitieron a Darío esas influencias y la crisis espiritual o existencial del poeta (15). Walter Benjamin afirma que la aproximación simbólica que surge a raíz del romanticismo apoyaba una crítica conservadora sobre el arte. A su juicio, en la insistencia por unir forma y contenido, el símbolo pretende hacer pasar su apariencia por esencia—para Benjamin, dicha esencia era sólo posible en el campo de la teología—, pero en ese juego ilusorio, pierde su rigor dialéctico. La lógica del símbolo supone que lo bello se fusiona con lo divino para formar una totalidad indivisible (160). En gran medida, lo que se ha omitido con relación a *Azul...*, es la lectura alegórica. Según Benjamin, la alegoría genera un movimiento dialéctico con respecto a la historia. Afirma que dicha dialéctica se basa en su ambigüedad, en la multiplicidad y riqueza de significados. Asimismo, argumenta que la imagen es sólo un fragmento, en cuya belleza desaparece el símbolo. Benjamin relaciona el fragmento alegórico con la ruina, cuya figura encarna el fragmento de la historia (177-78). Por lo tanto, la naturaleza desde la lectura alegórica no es la naturaleza de la perfección divina, sino más bien, el momento transitorio y continuo de su propia descomposición, como sucede con la ruina. Lo más notable, subraya Benjamin, en el arte del siglo XIV al XVI es la imitación de la naturaleza moldeada por Dios. No obstante, el

rostro caído de la naturaleza es lo que hace que la historia entre físicamente al escenario (180). En efecto, la belleza exuberante de la naturaleza en “Estival” no es la belleza de la perfección unificadora del símbolo ni de la eternidad divina. Es el fragmento de la historia, el crimen hacia la naturaleza, la ruina porque no sólo fragmenta la historia como historia colonial sino también como cacería imperialista y anti-ambientalista de la naturaleza; además con la muerte de la hembra tigre, queda la ruina de un “vientre desgarrado”. La silva de Darío articula este crimen por medio de la figura del príncipe de Gales, que al ir de cacería en la selva de la India—una de las colonias de su imperio—le dispara a una pareja de tigres apareándose:

El príncipe atrevido

adelanta, se acerca, ya se para;

ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;

ya del arma el estruendo

por el espeso bosque ha resonado. (147)

Posteriormente, presenciamos la muerte de la hembra tigre como un signo de la naturaleza caída; el disparo desgarró su vientre, aniquilando cualquier posibilidad de procreación:

y la hembra queda, el vientre desgarrado.

¡Oh, va a morir!...Pero antes, débil yerta.

Chorreando sangre por la herida abierta.

Con ojo dolorido.

Miró á aquel cazador: lanzó un gemido

Como un ¡ay! de mujer...y cayó muerta. (148)

El “vientre desgarrado” encarna el fragmento donde se inscribe el signo colonial, la ruina de la que habla Benjamin. Podemos imaginar que el vientre pasa de inmediato a un proceso de descomposición, intensificado por el calor y la humedad de la selva: “Siéntense vahos de horno/y la selva indiana/ en alas del bochorno” (142). El evento nos permite la visión histórica, que en el poema se estructura por medio de las miradas: el príncipe “cierra un ojo” para enfocar su mirada y disparar. Por otro lado, la hembra tigre “va a morir” pero no sin antes mirar a “aquel cazador” “[c]on ojo dolorido”. Este juego focaliza la mirada del lector hacia la historia, en la que percibe el dolor descarnado que genera el crimen hacia la naturaleza—la violencia colonial—. El vientre de la hembra tigre es el paralelo del vientre de América en el grabado de Straet, un vientre violentado y devorado por el “ojo” del cazador. “Estival” exhibe el mismo tipo de violencia que hemos señalado con respecto a América. Sin embargo, esta analogía no se fundamenta en la mera violencia, sino más bien en el deseo canibalesco que la produce. Esto último es reconocible en la violencia que el colonizador ejerce sobre el cuerpo y el territorio del

“otro”. El balazo inscrito en el vientre de la hembra tigre articula el signo de dominio sobre el espacio colonizado. Asimismo, reafirma el deseo del príncipe por devorar la reproducción natural de la selva. Pero, en oposición a la violencia colonial, la escritura de Darío responde con un gesto igual de carnicero. El tigre macho, que había escapado a la agresión del príncipe, posteriormente tiene un sueño:

Aquel macho que huyó, bravo y zahareño

A los rayos ardientes

del sol, en su cubil después dormía.

Entonces tuvo un sueño:

Que enterraba las garras y los dientes

En vientres sonrosados

y pecho de mujer; y que engullía

por postres delicados

de comidas y cenas,

como tigre goloso entre golosos,

unas cuantas docenas

de niños tiernos, rubios y sabrosos. (148)

La figura del tigre encubre el vínculo entre selva (naturaleza) y el colonizado. El animal es la voz de la selva que por medio del sueño inclina la balanza a su favor. Lo revelador del tigre no es su violencia en contra de los humanos, que dada su condición de animal salvaje se justificaría, sino más bien es el “sueño”, por medio del cual manifiesta rasgos humanos como la gula y venganza. Por medio de la antropomorfización, el tigre se desdobra. Por un lado, es el animal salvaje e irracional, y por el otro, es el contraste del príncipe de Gales, su adversario. El sueño articula una subjetividad compleja, ya que el objetivo de ataque para el tigre es la fuente de la violencia colonial; similar al príncipe, el tigre dirige sus garras al sitio de la procreación: “vientres sonrosados/ y pecho de mujer”. Pero ahora se trata de la mujer europea que es alegórica. Por otro lado, la gula lo acerca al comportamiento de los colonizadores: es un “goloso entre golosos”. La gula es el elemento que acentúa su deseo de exterminio a una escala desmesurada. En este escenario de violencia se abre paso la escritura canibalesca en *Azul...*

El sueño antropomorfiza al tigre y lo ubica en un espacio intermedio: mientras mantiene su fisionomía de animal salvaje, también asume rasgos humanos. Hulme afirma: “Human beings who eat other human beings have always been placed on the very borders of humanity. They are not regarded as *inhuman* because if they were animals their behavior would be natural [...]” (14). De cierto modo, esta posición es análoga a la del tigre de Bengala, que por medio de un sueño devora el cuerpo alegórico de los europeos. El texto no articula un canibalismo en el sentido literal, porque se trata de un tigre; pero el giro retórico, posibilitado por la antropomorfización, transforma al tigre en un sujeto, ubicándolo en la misma posición fronteriza que, según Hulme, ocupa

el “caníbal”. Por otro lado, dentro del orden divino, si el tigre se come al ser humano, es antinatural, y a su vez, ello iría en contra del orden en la cadena alimenticia, porque dentro de la jerarquía “natural” el humano mantiene su soberanía. Pero en “Estival” el sueño se convierte en el espacio idóneo para transgredir lo divino y lo “natural”—la naturaleza moldeada por Dios—.

La mirada de Darío hacia la selva de la India revela una visión histórica de la expansión imperial decimonónica, particularmente si leemos la escritura en *Azul...* como “El retorno de las carabelas”. En su primer viaje creyó Colón haber llegado a la India. Pero más que una curiosa coincidencia con el error colombino, “Estival” nos revela una mirada crítica de la continuación imperial de Europa durante el siglo XIX, que, como señala Hulme, la continuaría Estados Unidos en el siglo XX: “[...] [T]he conquest of America [...] is still being pursued to completion [...] the United States has inherited the mantels and tactics of England and Spain in the Caribbean and Central America” (6). Darío, por su parte, redactó varios textos en los que cuestionaba las intervenciones inglesas en Centro América durante el siglo XIX, particularmente en Nicaragua (16). Luego señalaría la amenaza que representaba Estados Unidos para América Latina. En su semblanza sobre Poe (*Los raros*), Darío compara el apetito imperial de Estados Unidos con el del personaje Calibán:

“esos *cíclopes...*” dice Groussac; “esos *feroces Calibanes...*” [...] Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. [...] *Calibán se satura de whisky*, como en el drama de Shakespeare de vino; se

desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, [...] engorda y se multiplica; su nombre es legión. (énfasis nuestro, 26)

El anagrama “Calibán” lo acuñó Shakespeare para crear un personaje con rasgos salvajes en *La tempestad*, obra que, según Carlos Jáuregui, abrió el debate teórico sobre la identidad de América Latina basado en el binario Ariel (América Latina)/ Calibán (EEUU) (329). Sin embargo, en “El triunfo de Calibán”, Darío desestabiliza este binario: “Behemot es gigantesco; pero no he de sacrificarme por mi propia voluntad [...] si me logra atrapar, al menos mi lengua ha de concluir de dar su maldición última, con el último aliento de vida”. (243). Para Darío, el imperio norteamericano encarna a Behemot y a Calibán. Pero hay que destacar el guiño retórico hacia Calibán en la subjetividad de Darío: “*mi lengua ha de concluir de dar su maldición última, con el último aliento de vida*” (énfasis nuestro). Esta frase es una alusión directa o una reescritura de las palabras de Calibán en *La tempestad*: “Me enseñaste el *lenguaje* y de ello obtengo/ *el saber maldecir*. ¡La roja plaga/ Caiga en ti por habérmelo enseñado!” (énfasis nuestro, acto I, escena 2)(17). Calibán maldice a Miranda en frente de su padre Próspero, quien lo había esclavizado y le había robado su isla. La maldición hacia Miranda va también dirigida a Próspero, el colonizador. Para Calibán el “saber maldecir” se posibilita por medio de la apropiación del “lenguaje” de Próspero; para Darío, esto corresponde a la apropiación del lenguaje poético de Shakespeare, lo cual establece un vínculo entre Darío y Calibán, por lo mismo, en una escala más amplia, entre la identidad de América Latina con la de Calibán. Pero Jáuregui no percibió este desliz en el discurso de Darío. Para él, no relacionar a Calibán con América Latina ni a los Estados Unidos con el canibalismo,

representaba el límite tanto en Rodó (*Ariel*) como en Darío (“El triunfo de Calibán”), porque no extendieron el espacio teórico que se plantearon con *La tempestad* a España, a quien defendían de forma axiológica sin detenerse en las causas de la expansión imperial. Jáuregui escribe: “al tiempo que para defender a una potencia decadente [España] contra una emergente [EEUU.]—se permitía retazos eurocéntricos como la construcción de un discurso de identidad con las fuentes ideológicas en Shakespeare [...]” (346). Pero, por medio del lenguaje literario de Darío, se extiende la maldición de Calibán hacia Inglaterra y Estados Unidos. Darío se apropia del lenguaje poético con que Shakespeare había dotado a Calibán para rearticular y confrontar las amenazas expansionistas de los nuevos imperios. Leemos este gesto como un modo de canibalizar a Europa. *Azul...* recrea constantemente esta apropiación que Ángel Rama ha teorizado siguiendo la lógica de la inversión: “Si el afán autonómico de Darío no se vio claramente fue porque él opuso a la concepción de Bello la tesis de la *apropiación* de todo el instrumental contemporáneo—lingüístico y poético—de la culta Europa” (énfasis nuestro, 6-7). Esto, según Rama, fue un elemento fundamental en la independencia poética de América, “invirtiendo el *signo colonial* que [hasta entonces] regía la poesía hispanoamericana” (énfasis nuestro, 10).

El discurso de la identidad de América Latina vinculada con la de Calibán no encontrará resonancia hasta bien pasada la mitad del siglo XX. La escritura canibalesca en “Estival” encarna la identidad que muchos años después Roberto Fernández Retamar le asignaría a América Latina en su ensayo *Calibán* (1971):

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. [...] Próspero invadió las islas, mató a nuestros antepasados, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma

para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecirlo, para desear que caiga sobre él “la roja plaga”? (39)

“[E]ntenderse con él” es clave para la relectura política de la identidad que propone Retamar. Esa frase no sólo sugiere un acuerdo sino también una confrontación. El discurso de Retamar exhibe la misma urgencia sobre el lenguaje que se aprecia en Darío. Por medio de la apropiación del idioma de Próspero, la subjetividad de Calibán se politiza cuando entra en pugna con el discurso dominante. Retamar ve la maldición de Calibán dirigida a Próspero, pero en realidad va dirigida a Miranda, la hija de Próspero, aunque es cierto que el parlamento ocurre entre tres personas. Calibán se queja que Próspero lo tenga encarcelado tras una roca mientras el mago se adueña de toda la isla: “and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest o’ th’ island.” Próspero le afirma que lo hizo porque Calibán trató de violar a su hija Miranda: “[I] lodged thee / In mine own cell till thou didst seek to violate / The honor of my child”. Calibán contesta que ojalá hubiera podido poblar la isla con Calibanes: “I had peopled / This isle with Calibans”. Ante esto, Miranda lo insulta y le recuerda que ella le enseñó a hablar: “took pains to make thee speak”; le hace recordar del tiempo en que le dio la palabra para que pudiera expresar sus propósitos: “I endowed thy purposes / With words that made them known”. Finalmente Calibán le responde con su maldición: “You taught me language, and my profit on’t / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language” (Shakespeare, *The Tempest*, Act I, Scene 2, líneas 362-64). La frustración de Calibán responde a su deseo por procrear con la mujer europea; ella es la posibilidad del mestizaje. Este deseo erótico y violento encuentra su paralelo en “Estival”. El tigre de Bengala sueña con devorar “vientres sonrosados y pecho de mujer”. Pero en ambos casos se da una ironía. Aunque

intentan invertir la violencia colonial, ambos deseos son posibilidades que no logran materializarse en el plano real: Calibán porque a pesar de haber adquirido el lenguaje de su opresor, carece de su poder (un hecho material y discursivo); Próspero es un mago que tiene la capacidad de controlar los elementos naturales y espíritus (Ariel), una ciencia y cultura de la que carece Calibán; por otro lado, la ironía se extiende al tigre de Bengala, porque su revancha sólo es posible en el espacio onírico. Además, en el afán por invertir el orden del colonizador, en ambos casos no se deja de reproducir un modelo patriarcal. Sin embargo, asumir a Calibán o al tigre de Bengala como subjetividades que reflejan el impacto psicológico del legado colonial en América Latina, no sólo es oponerse a la violencia del colonizador europeo, sino también es afrontar la propia violencia interiorizada por el sujeto colonizado. Es un modo de negociar estética y políticamente el dolor que genera la historia, el dolor de una naturaleza violentada y en descomposición. Fredric Jameson en su libro *The Political Unconscious* propone un marco teórico que es útil para profundizar la dimensión alegórica en “Estival”. Los tres horizontes o los círculos concéntricos de este modelo nos permiten focalizar el argumento en *Azul...* bajo lo político, lo social y lo histórico. Jameson afirma que el inconciente político es, en esencia, alegórico, y se manifiesta en el modo de interpretación. Entiende la alegoría como un método de análisis fundamentado en “our collective thinking and our collective fantasies about history and reality” (34). La interpretación y la reescritura, en este sentido, son “una forma colectiva de pensar” y de reescribir el pasado para responder a las adversidades del presente, generando una dialéctica entre la fantasía y la realidad. El sueño del tigre de Bengala, a nivel temático, es la articulación de una fantasía que se corresponde con el romance. Jameson define el romance, en su forma más pura, como una “solución imaginaria” y “utópica” a una

contradicción objetiva que en la realidad es irresoluble (118). Escribe Jameson: “It is in the context of the gradual reification of realism in late capitalism that romance once again comes to be felt as the place of narrative heterogeneity [...]” (104). “Estival”, visto desde esta acepción del romance, posibilita la inversión de la realidad por medio del sueño. Es decir, el sueño articula una “solución imaginaria”, cuyo contenido desestabiliza el poder del colonizador.

En el horizonte de lo político, el “texto” se constituye como un enunciado del autor. En este sentido, la silva de Darío se percibe a un nivel simbólico como un acto político. El texto oficia como una especie de crónica, de acontecimientos sucesivos en un contexto ficticio, con su trama, construido por una voz individual. Por otro lado, la forma del poema es la silva, palabra que también comparte la misma raíz etimológica con *selva*, *silvestre* y *salvaje*. Recordemos que el sueño del tigre toma lugar en la “selva” de la India. La silva siempre se ha utilizado para narrar historias de carácter bucólico y silvestre, por ejemplo, las *Soledades* de Luis de Góngora o la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, en la que describe la exuberancia de la naturaleza americana. El aspecto silvestre de la silva se percibe en su espontaneidad formal. Usa versos endecasílabos y heptasílabos que se alternan en diferentes formas y riman libremente en consonante, a veces, dejando versos sueltos sin rimar. La irregularidad en la forma poética fue uno de los elementos más elogiados por José Martí en su prólogo a “El poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde. Escribe Martí: “[su estrofa] se empina, y se enrosca, y se despliega ruidosamente, y va a morir en espuma sonante y círculos irregulares y rebeldes no sujetos a forma ni extensión” (214). Luego continúa: “Una tempestad es más bella que una locomotora” (214). De modo que la irregularidad en la forma poética que elige Darío no sólo es una respuesta a la lógica capitalista de la

racionalidad moderna sino también una pulsión estética que fundamenta su fuerza creadora en la irregularidad de la naturaleza. La silva por su cercana relación con la selva también retiene cierto guiño siniestro. La fuerza creadora de la naturaleza, lo silvestre de la selva, hasta cierto punto, pasa a ser protagonista; es un espacio de acción canibalesca; en este sentido representa una amenaza. La conexión siniestra entre silva y selva se evidencia, por ejemplo, en el epílogo de la novela de José Eustasio Rivera *La vorágine* (1924). Por medio de un cable se comunica que el protagonista Arturo Cova y sus compañeros, quienes se habían metido a la selva, no fueron encontrados: "*Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. / Ni rastros de ellos. / ¡Los devoró la selva!*" (250). En este ejemplo, la asociación entre *silva* y *selva* se conecta claramente con la imagen de "devorar". La selva resulta ser una naturaleza caníbal. En "Estival", el estrecho vínculo entre *silva* y *selva*, materializa su dimensión caníbal por medio del sueño. Darío politiza su voz a través de la silva, convirtiéndose en la voz de la selva. Es decir, "Estival" constituye lo canibalesco a un nivel estructural de la forma poética, y lo articula, a nivel temático, en el espacio onírico. El sueño del tigre es, de este modo, el sueño de Darío, que (posibilitado por la forma) invierte una situación que no puede ser resuelta en la realidad. "Estival", desde este ángulo, es una fantasía, una fábula, una añoranza por un tiempo utópico, lo que Jameson denomina como la estética del romance: "[it] seems to offer the possibility of sensing other historical rhythms, and of demonic or utopian transformations of a real now unshakably set in place" (104). Sin embargo, esta silva articula mucho más que nostalgia o utopía: Darío, mientras invierte el modelo colonial, también advierte a los pueblos de América Latina sobre las amenazas imperiales de Inglaterra.

Ahora bien, lo que encarna la dimensión social, para Jameson, es el conflicto entre una clase dominante y otra dominada. En el contexto de “Estival”, esta dinámica se transforma en el conflicto entre colonizador y colonizado. Sólo dentro de un texto más amplio, el fenómeno individual (el texto) se revela como hecho social (83). En ese conflicto, la dinámica de la ideología se constituye como una función de la clase social, en tanto que su “valor” está siempre en una situación contraria con respecto a una clase. La clase dominante explora diferentes formas estratégicas para “legitimar” su propia posición de poder, “while an oppositional culture or ideology will, often in covert and disguised strategies, seek to contest and to undermine the dominant ‘value system’” (84). Esta forma “dialógica”—en el sentido de Bakhtin (18)—sólo es posible dentro de un sistema de códigos que todos comparten; de ahí que los códigos puedan ser reapropiados y modificados usando lo que Jameson llama “estrategias disfrazadas”. “Estival” no sólo es la voz de Darío, ejerciendo su dimensión política, sino también la articulación del cuerpo social. La silva reestructura los códigos por medio del uso de la sinécdoque, alterando la significación de las palabras para designar un todo con el nombre de una de sus partes. El poema se divide en tres secciones: la primera parte inicia con la descripción de la hembra tigre, después entra en la escena el tigre macho, seguido por el apareamiento entre ambos animales. En la segunda parte interviene el príncipe de Gales, desgarrando el vientre de la hembra tigre de un balazo. La última parte narra el sueño del tigre. Pero, en el proceso descriptivo, también aparece una serie de animales y plantas que en este trabajo interpretamos como representantes de un espacio social más amplio. Para ilustrar este punto, veamos un breve fragmento de la primera parte:

La tigre de Bengala,

Con su lustrosa piel manchada a trechos,

Está alegre y gentil, está de gala.

Salta de los repechos

De un ribazo, al tupido

Carrizal de un bambú.

[...]

Por el ramaje oscuro

salta huyendo el kanguro.

El boa se infla, duerme, se calienta

a la tórrida lumbre;

el pájaro se sienta

a reposar sobre la verde cumbre

[...]. (141)

Aunque la voz poética se enfoca en la hembra tigre, en el trasfondo de la acción el poeta va insertando plantas y animales que forman parte de esta selva: “el bambú”

(China), “el baobab” (África), “el kanguro” (Australia), “el boa” (América), “la negra águila” (Asia), “el caimán” (Centro y Sur América), etc. Estos elementos funcionan como sinécdotes que representan espacios más amplios donde históricamente se ha dramatizado la violencia colonial. Eduardo de la Barra, el poeta chileno y amigo de Darío quien escribió el prólogo de la edición príncipe de *Azul...*, vio en esta conglomeración de improbable flora y fauna un error:

Por la propiedad quisiéramos que la escena pasara en la India, cuna de tigres bengaleses, y coto de caza de los príncipes de Inglaterra, y no en la selva africana elegida por error. Por la misma razón suprimiríamos aquel kanguro, que salta huyendo por el ramaje *oscuro*, llevado a tierra de tigres reales por la sola atracción del consonante. (xxv, énfasis de autor).

De la Barra se enfoca en un aspecto formal y realista, atribuyendo el “error” a un capricho de Darío por querer rimar “kanguro” con “oscuro”. Él denomina “error” a lo que desde nuestro análisis entendemos como un cuerpo colectivo e ideológico. Aunque el drama toma lugar en la selva de la India, la mayoría de animales provienen de diferentes espacios del mundo colonizado. En este sentido, la presencia del “kanguro” no es un error. Al contrario, es la sinécdote de Australia, otro gran territorio tomado por Inglaterra. Hasta cierto punto, De la Barra tiene razón al señalar que no se trata de la India, pero tampoco es la selva africana. Es más bien, una selva ideológica, *utópica* en el sentido de Jameson, que refuta el “sistema de valores” (el dominio del europeo) que se le

impone al sujeto colonizado. Para invertir este “sistema de valores” por medio de “estrategias disfrazadas”, Jameson sostiene que se debe emplear un sistema de códigos que todos comparten. Pues bien, en “Estival” el código compartido también se da por medio de la forma poética. Como hemos señalado, la forma estrófica de “Estival” es la silva, cuyo antecedente más conocido es quizás las *Soledades* de Luis de Góngora. Ambas obras, además de compartir la forma poética, abordan el tema de la cacería. *Las Soledades* de Góngora llevan una dedicatoria al Duque de Béjar, a quien el poeta le pide que deje tiempo para el ocio y se regocije escuchando sus *Soledades* (19). La diferencia más inmediata entre ambos textos es el vencimiento de la bestia (un oso) por el duque, mientras que en “Estival”, la subjetividad del tigre se politiza, asumiendo una postura en oposición al príncipe de Gales. Entre los nobles del siglo XVII-y antes- la caza oficiaba como un ejercicio que preparaba a la nobleza para la guerra, pero en el siglo XIX, como evidencia la silva de Darío, se había convertido en una actividad colonial; era un signo de dominio sobre el espacio colonizado y de explotación de sus recursos. En la cacería se inscribe el signo de devastación ambiental y social que genera el imperialismo decimonónico. El “batir los montes” (*Soledades*) y el “peinar el viento, fatigar la selva” (*Polifemo*) de Góngora dejan de ser simples metáforas del ocio de la nobleza, para convertirse en signos reales de devastación de recursos y población de la colonia. Por otro lado, el vínculo que señalamos entre Góngora y Darío supone también una reapropiación del barroco de Góngora (20). Recordemos que en la *Soledad* primera, un serrano le cuenta al peregrino la conquista de América, criticando al imperio español. En su introducción a las *Soledades* de Góngora, John Beverley escribe: “[el serrano] pinta al imperio como una desgracia, un acto de vanidad trágica” (20). Por lo tanto, “Estival” es una apropiación oportuna, porque su forma se vincula con una poética que no sólo cuestiona al imperio

sino que también articula la destrucción y la tragedia de la naturaleza en manos del colonialismo. Desde este ángulo, podemos retomar la frase “El retorno de las carabelas” para repensar al modernismo no como una mitificación positiva del primer viaje de Colón, sino más bien como una respuesta crítica al proceso de colonización que inicia con España. Alejo Carpentier definió la escritura del modernismo como escritura barroca: “¿qué cosa es el modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca? Es toda la primera etapa de Darío” (117). Además, Carpentier ha señalado que una de las características del espíritu barroco es el horror a la superficie vacía y desnuda, a la “armonía lineal geométrica” (106). La silva, por el modo irregular en que intervienen sus elementos, la luminosidad de las palabras, la exhuberancia y riqueza de lenguaje, es una forma barroca; es decir, es una unidad que comparte los códigos de un discurso más amplio, constituido a base de pequeñas unidades que Jameson denomina *ideologemas* (87).

El texto articula su dimensión histórica cuando asimila en su forma la tensión entre distintos modos de producción en una sociedad. Para Jameson, mientras el modo de producciones sincrónico en su concepto, “the moment of the historical coexistence of several modes of production is not synchronic in this sense, but open to history in a dialectical way” (95). En otras palabras, ningún modo de producción existe en su forma pura, siempre coexiste con otros modos de producción. Una sociedad puede ser “capitalista”, y al mismo tiempo, su organización social y económica puede que tenga ciertas orientaciones “feudales”. En efecto, esto es lo que se observa en la silva de Darío. El capitalismo, en su concepción europea como modo de producción se inicia en Inglaterra en el siglo XVII, pero a fines del siglo XIX, el imperio británico todavía mantiene estructuras feudales con relación a sus colonias. Tener un rey,

reina o príncipe como ley suprema de la nación exhibe una estructura que pertenece a un modo de producción monárquico, “premoderno”. Bajo este enfoque, “Estival” encarna lo que Jameson identifica como “la ideología de la forma”: “[the text] is here restructured as a field of force in which the dynamics of sign systems of several distinct modes of production can be registered and apprehended” (98). En este sentido, la sociedad, en sus estructuras formales como son los modos de producción, expresa un choque ideológico que apunta hacia el dinamismo dialéctico de la historia.

En “Estival” esta tensión histórica se percibe, por lo menos, en dos niveles. En principio, la silva a finales del siglo diecinueve era considerada como una forma poética anacrónica dentro del contexto literario europeo. Es decir, para hacer una crítica sobre la violencia imperial en la modernidad, Darío optó por asumir un gesto arqueológico; eligió una estructura poética del siglo XVII que le permitiera el espacio formal no sólo para señalar las contradicciones históricas sino para renovar las posibilidades estéticas que oficiarían como “estrategias disfrazadas” del sujeto colonizado. Por otro lado, la combinación de versos heptasilábicos con endecasílabos establece una tensión dialéctica entre arte menor y arte mayor. El heptasílabo, como la mayoría de versos cortos, es más común en las canciones populares porque su música es rápida y se presta al movimiento. En cambio, el verso de arte mayor, como el endecasílabo, es más común en composiciones cultas de carácter grave y solemne. Esto refleja, no sólo la contradicción a nivel formal, sino también de ideología. De esta manera, la escritura de Darío despliega un proceso canibalesco que encuentra su fundamento en la naturaleza caída y fragmentada que ha resultado de la conquista de América. En su textura, el procedimiento escritural del modernismo, al menos en su versión dariana, se nos revela como lo que desde un inicio se identificó bajo la idea de una “inversa conquista” y que luego se

mitificó con la frase “El retorno de las carabelas”. Como se ha evidenciado aquí, el modernismo dariano no es una escritura arte-purista y ahistórica, como lo han afirmado..... Al contrario, *Azul...* es una respuesta contestataria a las agresiones imperialistas que, desde 1492, tanto América Latina como el resto del mundo colonizado han continuado enfrentando. Hay que destacar, sin embargo, que lo radicalmente político de la escritura canibalesca en Darío no sólo radica en su capacidad de denuncia y rechazo, sino en su potencial de transformación, en el cual surgen diversas estrategias estéticas para negociar y cuestionar el legado colonial en América Latina.

Notas

(1). En las *Cartas Americanas* (incluidas en la segunda edición de *Azul...* (1890)), Juan Valera consideró que el amor y lo erótico eran los temas centrales de “Estival”. De ahí en adelante, la crítica siguió repitiendo esa misma lectura con ciertas variaciones (Pedro Salinas y Anderson Imbert). Desde nuestro enfoque, el artículo de Rubén Benitez, “La expresión de lo primitivo en ‘Estival’ de Darío”, merece especial atención porque señala la identificación entre la voz poética y los tigres: “Más expresiva me parece la identificación de la voz poética con los animales a través del tacto. La voz poética siente que la piel hirsuta de la tigre—más hirsuta la piel, más oculta a la vista— se eriza de placer. Experimenta el rasguño de la uña en la roca, el peso del tigre sobre las hierbas, las ardorosas caricias de la carnicera. En la descripción del acto carnal, sobre todo, esa identificación nos estremece” (241). Sin embargo, Benitez no vio en esa identificación con lo primitivo, un vínculo directo con el trasfondo colonial de América Latina, como efectivamente lo establecemos en este trabajo.

(2). En general se entiende que la alegoría es una metáfora extendida, es decir, una serie de metáforas que explican una realidad religiosa o filosófica como en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca o *Los sueños* de Francisco de Quevedo. Sin embargo, en este trabajo, nos referimos a la alegoría más bien como el uso de una metáfora compleja—como la del caníbal—que emplearon los conquistadores para armar todo un tinglado discursivo (literario, político, cultural) que sirviera los intereses de la metrópoli colonial, y que, por lo tanto, ordenara y definiera el espacio y el sujeto coloniales. Para una ampliación del concepto “caníbal” en este sentido véanse dos trabajos claves: Peter Hulme, *Colonial Encounters* y Carlos Jáuregui, *Canibalia*; ver también, Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An anatomy of Metaphors of Incorporation*; Rebecca Weaver-Hightower, *Empire Islands: Castaways, Cannibal, and Fantasies of Conquest*; Philip P. Boucher, *Cannibal Encounters: Europeans and Island Caribs*; Thomas Jackson Rice, *Cannibal Joyce*.

(3). Véase *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. En el diario Colón deforma la palabra “caribe” en “cariba” o “caniba”, generando así por vez primera “canibales” el 22 de noviembre de 1492 (166).

(4). Mucho antes que José Enrique Rodó canonizara la figura de Calibán (con relación a Estados Unidos) en su conocido ensayo *Ariel* (1900), Darío ya lo había introducido en los debates finiseculares para conceptualizar el materialismo del imperio norteamericano. Véase “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío” de Carlos Jáuregui.

(5). Para Darío, Estados Unidos e Inglaterra representaban una misma amenaza imperial: “¿No veis como el inglés se regocija con el triunfo del norteamericano, guardando en la caja del Banco de Inglaterra, los antiguos rencores, el recuerdo de las bregas pasadas? ¿No veis como el yankee, demócrata y plebeyo, lanza sus tres ¡hurras! y canta el God savethe Queen, cuando pasa cercano un barco que lleve al viento la bandera del inglés? Y piensan juntos: ‘El día llegará en que, los Estados Unidos e Inglaterra sean dueños del mundo’” (“El triunfo de Calibán” 241-2).

(6). Se debe señalar que la frase “El retorno de las carabelas”, de cierto modo, mitifica positivamente las carabelas del primer viaje de Colón en 1492. El lenguaje de mitificación con respecto al vínculo entre el modernismo y el “descubrimiento” se seguía usando ya bien entrado el siglo XX. Por ejemplo, Ernesto Mejía Sánchez comenta: “[El modernismo fue] el primer movimiento literario, que nacido en las Españas ultramarinas, llegaba triunfante y conquistaba a la España madre. Max Henríquez Ureña, con una imagen histórica, lo ha designado como El retorno de los galeones (1930)... La imagen a su vez ha tenido fortuna: la ponencia de Emir Rodríguez Monegal, presentada al III Congreso de la Comunidad Latinoamericana de Escritores (Caracas, julio 1970), se titula El retorno de las carabelas” (229). Todavía no está claro quién acuñó la frase; Natalia Santamaría Laorden, en su disertación, *‘El Retorno de las Carabelas’: Debates finiseculares entre autores españoles y latinoamericanos sobre el regeneracionismo español*, afirma, sin proveer fuentes primarias, que fue Max Henríquez Ureña.

(7). En *Canibalia* (2009) Carlos Jáuregui denomina esta representación colonial de América como “la feminización del territorio y de los sujetos colonizados” (56). No obstante, también percibe cierto miedo del colonizador en la representación colonial: “Penetrar ese cuerpo puede equivaler a ser engullido por él. Los miedos a ser comido o castrado son, repetimos, miedos coloniales a un cuerpo-objeto, por un lado siempre virgen y de senos siempre abundantes” (60).

(8). En la construcción alegórica de América que forjaron los conquistadores, la violencia fue siempre imaginada en contra del cuerpo femenino, y aunque la crítica en *Azul...* es clara con respecto a dicha violencia, Darío no logró escapar la repetición del modelo patriarcal.

(9). El grabado que aparece aquí arriba de Jan van der Straet es la figura número uno en *Colonial Encounters*. Hulme xii.

(10). En la mitología griega, la diosa Gea es la denominación de la tierra. Véase *Dioses y héroes de la mitología griega* (31).

(11). Véase los versos 833-75 de *Metamorfosis II* de P. Ovidio Nasón.

(12). Véase “Marina” en *Azul... Cantos de vida y esperanza*.

(13). Manfred Pfister sostiene que la historia de Europa, narrada en diversas versiones mitológicas de fundación, inicia con engaño y violencia. Por otro lado, la relación entre la joven raptada por Zeus y el continente, desde un inicio, fue poco clara. El término “Europa” nunca denotó una cultura particular. Lo que sí estuvo claro desde un inicio, era la noción de *imperium*. Curiosamente, los tres hijos que Europa procreó con Zeus (Minos, Radamanto y Sarpedón) fueron fundadores de imperios: “the empire compris[ed] the civilized world [Europe] and contrasted with its Other, barbarism, surrounding it on all sides” (24-25).

(14). Jean Baudrillard sostiene que la expansión imperial de Europa puede ser leída desde la dialéctica carnaval/caníbal, en la que el “carnaval” es la celebración del domino del europeo y el “caníbal” es el modo de resistencia del colonizado. Sin embargo, en su análisis concluye que mucho antes de la expansión imperial de Europa, los europeos ya habían experimentado esta dialéctica entre ellos mismos. Es decir, ya se habían carnavalizado y canibalizado a sí mismos (7).

(15). Para citar un ejemplo más o menos reciente, tomamos la valoración que hace José María Martínez en su libro *Rubén Darío. Addenda* (2000): “Si, en resumen, Rubén tuvo al alcance tanto una sociedad desigual como unos modelos librescos suficientes para literaturizar una grave denuncia y lo que sin embargo hizo fue colocar su preocupación estético-existenciales en un primer plano, no parece correcto ver en *Azul...* una protesta social o económica. Esto existe pero creo que debe relegarse a un segundo momento (198). Este texto forma parte de una reproducción exacta de la introducción que había escrito Martínez a la edición Cátedra de *Azul... Cantos de vida y esperanza* (1995).

(16). Darío escribe: “Pero, si la Gran Bretaña no tenía ni sombra ni derecho al territorio y dominio de la América Central en 1826, ¿cómo justificó la renovación de su pretensión en 1841 y 1848? [...] en vano buscaremos otra respuesta [...]: “la necesitaba y la cogió” (“John Bull For Ever!” 328).

(17). Esta traducción la tomamos de *Calibán ~ Contra la Leyenda Negra*. Fernández Retamar 26

(18). Véase *Dialogic Imagination* de M.M. Bakhtin. Una obra dialógica, según Bakhtin, mantiene un continuo diálogo con múltiples obras y autores. No se limita a contestar, a corregir o a silenciar otras obras, sino más bien, está continuamente informando y alterando sus interpretaciones; esto hace que no se trate de una mera influencia ya que el movimiento es pluridireccional; es decir, todas las obras son alteradas por el diálogo entre ellas. Por ejemplo, escribe Bakhtin: “Incorporated into the novel are a multiplicity of “language” and verbal-ideological belief systems” (311).

(19). Aunque la palabra que utiliza aquí es “reposo”, se refiere al “ocio” de manera similar en las octavas-que no silva- de la “Fábula de Polifemo y Galatea” donde dirigiéndose a otro noble, el Conde de Niebla, le dice—véase *Antología poética*—: “Treguas al ejercicio [el de la caza] sean robusto, /ocio atento, silencio dulce...” (170). En la primera Soledad la cita es—véase *Soledades*—: “y entregados tus miembros al reposo/ sobre el de grama césped no desnudo” (72).

(20). Nos referimos a la noción del barroco que explica Alejo Carpentier en su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”—incluida en *Tientos, diferencias y otros ensayos*—, cuya acepción no es la noción generalizada de un arte que surge en el siglo XVII, sino más bien una forma de arte “constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica” (106).

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Print

Baudrillard, Jean. *Carnival and Cannibal; Ventriloquous Evil*. London: Seagull Books, 2010. Print

Benitez, Rubén. “La expression de lo primitivo en ‘Estival’ de Darío”. *Revista Iberoamericana* Julio-Diciembre 1967: 237-249. Print

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: NLB, 1977. Print

Beverley, John. Introducción. *Soledades*. Por Luis de Góngora. Ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 1979. Print

Boucher, Philip P. *Cannibal encounters : Europeans and Island Caribs, 1492-1763*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992. Print

Carpentier, Alejo. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés editores, 1987. Print

Columbus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. Trans. Oliver Dunn and James E. Kelley, Jr. Norman, OK: University of Oklahoma P, 1988. Print

Darío, Rubén. *Azul...* 2da ed. Guatemala: La Unión, 1890. Print

_____. *Azul...Cantos de Vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995. Print

_____. “El triunfo de Calibán”. *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia nicaragüense de la lengua, 2011. Print

_____. “John Bull For Ever!” *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia nicaragüense de la lengua, 2011. Print

_____. *Los raros: semblanzas*. 1896. Madrid: Pliegos, 2002. Print

Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas, Venezuela: Ediciones Nueva Cádiz, 1953. Print

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán; Contra la leyenda negra*. Lérida, Spain : Universitat de Lleida, 1995. Print

Góngora, Luis de. *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1998. Print

Guzmán, Guerra Antonio. *Dioses y héroes de la mitología Griega*. Madrid: Alianza, 1995. Print.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London: Methuen, 1986. Print

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert, 2008. Print

_____. “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana* julio-diciembre 1998: 441-449. Print

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1981. Print

Kilgour, Maggie. *From communion to cannibalism : an anatomy of metaphors of incorporation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. Print

Martí, José. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Print

Martínez Domingo, José María. *Rubén Darío. Addenda*. Palencia (España): Ediciones Cálamo, 2000. Print

_____. Introducción. *Azul... Cantos de Vida y esperanza*. Por Rubén Darío. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995. Print

Mejía Sánchez, Ernesto. “Darío, Nervo y el Modernismo en el siglo XIX” *La literatura iberoamericana del siglo XIX : memoria del XV Congreso Internacional de*

Literatura Iberoamericana, Universidad de Arizona, Tucson, Arizona, 21-24 de enero de 1971. Tucson, Ariz. : Universidad de Arizona, 1974. Print

Ovidio Nasón, P. *Metamorfosis*. Traducido y revisado por Antonio Ruiz de Elvira. Vol. 2. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1964. Print

Pfister, Manfred. "Europa/Europe: Myths and Muddles". *Myths of Europe*. Ed. Richard Littlejohns and Sara Soncini. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007. Print

Rama, Angel Rama. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Print

Rice, Thomas Jackson. *Cannibal Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 2008. Print

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. Print

Shakespeare, William. *The Tempest*. Ed. Peter Hulme and William H. Sherman. New York: Norton, 2004. Print

Santamaría Laorden, Natalia. "El Retorno de las Carabelas": Debates finiseculares entre autores Espanoles y Latinoamericanos sobre el regeneracionismo español." Diss. Harvard University, 2008. Print

Weaver-Hightower, Rebecca. *Empire islands: castaways, cannibals, and fantasies of conquest*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Print

INTERVEWS

The Art of Storytelling: A Conversation with Lila Quintero Weaver

[Janis Breckenridge](#)

Whitman College

In 1961 at age five, Lila Quintero Weaver immigrated to the United States from Argentina with her family. A lifelong artist, she is now a recent author; the graphic novel, *Darkroom: A Memoir in Black and White* (U of Alabama P, 2012), is her first publication. In this autobiographical narrative, the author-illustrator recounts the Quinteros' immigration journey and the racial turmoil they witnessed in 1960s Alabama. A review of *Darkroom*, co-authored by Janis Breckenridge and Madelyn Peterson, appears in the July 2013 edition of *CiberLetras*.

Janis Breckenridge, Associate Professor and Chair of the Spanish Department at Whitman College and co-editor of *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony: Meta-morphoses and Migrations*, specializes in literary and visual testimony, cultural representations of human rights and graphic novels/comics.

J.B: *Lila, thank you so much for talking with me about your recently published testimonial narrative, which you have presented in the form of a graphic novel. Darkroom: A Memoir in Black and White is a coming-of-age story that tells two distinct but interrelated tales: that of an immigrant child's efforts to come to terms with her cultural identity and her evolving perceptions and understanding of the Civil Rights movement. In fact, one could say that the book's structure shifts to reflect the protagonist's expanding worldview, with the familial story slowly dissolving into the historical content of racial conflict. Can you tell us more about the way in which you braid these two stories in your graphic memoir?*

L.Q: Janis, thank you for your deep interest in my work. I love nothing better than a good conversation.

The timing of our arrival in Alabama put current events at our backdoor. It's what I lived and witnessed and felt should be central in this memoir because it has the strongest ongoing repercussions in my immediate culture. The secondary story is my immigrant experience, which gave me an outsider's perspective and informed my evolving worldview. Had my family settled in another region of the country, who knows which themes would have presented themselves?

I have always puzzled over why racial upheaval made a deeper impression on me than it did on many others who stood equally close to the fire. I still don't know the answer, but I can hazard a guess. I came with outsider's eyes and had just the right temperament to be riveted by what I saw. I kept looking. It's why I have a story. What

was happening around me was much bigger than any individual and sometimes my narrative takes a birds-eye view with little Lila nowhere in the frame. I don't mind disappearing; and even when I do, the reader is still seeing my world through my eyes because I'm the curator of the images.

J.B: *What would you say is the effect of focalizing this tense historical period from a child's curious but not fully cognizant perspective? And, why did you choose to also include the voice of an adult narrator who maintains a more mature understanding of the racial tensions in which she grew up?*

L.Q: To the first part of your question: it seemed critical to include the sense of horror I felt when I witnessed blatant segregation. Part of my horror was at the nonchalance of white people towards these same things—*adult* white people! How could a young kid see what adults appeared to blindly ignore? That was one of my questions going into the memoir.

Concerning voice: Finding the right tone was no easy trick. I had to ask myself: If I write in a naive voice suitable to a five-year-old, what happens as the character ages? Also, I wanted to include episodes that I didn't witness and didn't recall hearing about during childhood, such as my parents' experiences in the Deep South prior to the dismantling of Jim Crow. It would have felt dishonest to portray those stories from a child's point of view because I wasn't there. The same thing can be said about the violent

events that occurred in Marion. I began my approach with a vague recollection of my father's account. It took quite a bit of research for me to discover the fuller story. In other words, my understanding of what happened came too late for me to couch it in childlike terms. In a way, the drawings carry the child's eye and the text delivers the adult voice, although that's not uniform throughout the book.

J.B: *Let's go ahead and talk more about the visual imagery. Darkroom displays an impressive variety of visual techniques and page layouts. I am particularly interested in the ways that you visually depict race and ethnicity as well as the powerful interaction of text and image to represent bigotry and racism. How did you take advantage of the graphic medium to denote racial difference and condemn prejudice?*

L.Q: Racism is such a layered thing. Its superficial aspects are easy to portray in scenes, and this worked well enough for recounting episodes and settings. But then there's a subterranean network of unwritten social rules that defies depiction.

Let's begin with how whites ascribed racial identity for everyone else in southern society. I grew up observing this practice and wanted to explain the insidiousness and absurdity behind it. The best vehicles I could find were metaphor and diagram. Categorizing people by skin tones is chasing after the indefinable. One way to make this visible is through a spectrum between absolute black and absolute white. The gradations are infinite. There's also the one-drop rule, which I decided to take it to its literal absurdity through an ink dropper and a glass of milk.

For balance, I wanted to show that a version of this racial caste-making occurs in South America too, but with a narrower spectrum, where the range of hues runs between cream and brown. This became more personal when I discovered my father's ID booklet and saw that he'd been assigned to the lower caste of "trigueño," so of course the booklet made my point in concrete fashion.

When you speak of "interaction of text and image," my mind goes straight to the spread depicting the literacy test. I wanted to show a black voter applicant struggling through the test and simultaneously provide a glimpse of the test questions.

Sometimes actual newspaper pages gave me stark textual imagery that needed no additional manipulation. One drawing shows the front page of *The Birmingham News*. On it is a headline with a photo of a burning bus. This was coverage of the Freedom Riders, who passed through Birmingham six weeks after I arrived in the United States. I didn't have a close connection to that event, but it was one of many horrors going on during those years.

Incidentally, on the back page of that same newspaper, there's a smaller article about a white couple being taken to the woods by vigilantes who stripped and flogged them. Their crime? They socialized with black people. I doubt many readers of *Darkroom* have noticed that article, but like the front page, it's a replication of what was printed in that issue.

J.B: Speaking of skin tones and the spectrum of black to white – I was struck, as a reader, with how young Lila’s non-whiteness helps her to see racial injustice; yet her non-blackness, inclusion in white society, and childhood innocence seem to protect her from ethnic prejudice aimed at herself as an immigrant. That is, she describes her Latin American heritage and features merely as a rarity for Southerners... although she clearly suffers consequences for socializing with black people.

L.Q: Recently while I was giving a book talk, an African American in the audience said to me, “You were a fly on the wall.” In another setting, someone remarked that I “had no dog in that fight.” It may be true that I arrived in the South with no preconceived notions—since I was too young to have them—but a five-year-old is capable of detecting cruelty and disdain. It didn’t take me long to choose sides.

My family landed here when there was no built-in bigotry against Spanish-speakers. We were mostly regarded as objects of curiosity. But if we’d been more notably “other” in our skin tone or features, I have no doubt that the reception would’ve been less welcoming. Unfortunately, suspicion of outsiders is widespread in today’s South. You’re probably aware that in 2011 Alabama enacted one of the nation’s harshest sets of laws aimed at immigrants. The bed of resentment towards Latinos is well established now. I may be exempt from the hostility because I’m white enough, speak English fluently and am protected by U.S. citizenship, but my prejudice meter gets tripped on a regular basis by the reactions and comments of many Alabamians.

J.B: *You mentioned the two-page layout in Darkroom that reproduces the voter literacy test. I assume you have seen a posting that is getting a lot of shares on Facebook recently following the Supreme Court's decision on the Civil Rights Act, one that similarly makes available just such an impossible exam? Voter suppression is clearly a topic of national debate at the moment. I am also intrigued by another set of two-page layouts in Darkroom, those that reproduce an elementary school textbook titled Know Alabama. In many ways, including such documents within the graphic text works to ground the young protagonist's personal impressions and observations into their historical and cultural contexts. The father's photographic documentation also lends an adult's more authoritative perspective to the story.*

L.Q: Yes, I've seen the literacy test from Louisiana. It's maddening proof of how desperately the Voting Rights Act was needed.

The page spreads from *Know Alabama* have brought some of my strongest reader reactions. People of my generation—and older—recall the actual textbook from their own elementary years. It's nice when these folks speak up at author events. I've also encountered readers that didn't live in the South or are too young to remember those times and they're often shocked by the textbook in a way that other, more familiar elements of the Jim Crow era no longer hold the power to do.

I wanted to include these documents because they render certain pervasive attitudes of the era concrete. The textbook demonstrates how sanctified this romanticized

version of the Old South was, with its absurd spin on happy slaves. It's a frozen slice of what passed for scholarship and education then. In fact, one of the authors of the textbook was the head of the history department at the University of Alabama. *Know Alabama* was revised in subsequent editions, but these attitudes are far from gone. The Old South still has legions of defenders who glorify the suffering of white southerners during Reconstruction while minimizing the suffering of slaves.

A similar rewriting of history has occurred with respect to the events of 1965. I offered the literacy test as one proof of voter suppression. But I'm still hearing refutations, some filtered and second-hand, some straightforward. For example, there are current and former residents of Marion who still want to blame Jimmie Lee Jackson for provoking the state trooper into shooting him.

It angers me that sympathies fall so predictably along racial lines. While I was putting the book together, my anger about current attitudes alerted me to the possibility that I too could be guilty of twisting history. I was concerned about presenting a grossly one-sided picture of things, so I needed these anchors, as you put it, for my own memory retrieval and to test my biases on the subject. Again and again, documentation from the era jolted me back to the realization that things truly were every bit as heinous as I recall them.

J.B: To that end, a thematic thread appears throughout Darkroom related to the act of seeing and seeing clearly: optometry exams, and more specifically, vision charts. At the same time, the child begins to draw well when she refuses to strictly adhere to the ideal proportions of the human figure she has been taught and instead provides more realistic representations of individual people – in other words, she begins

to draw what she actually sees. There's a strong connection between the child as witness and the child as young artist.

L.Q: The fact that I'm extremely nearsighted and that my father took up photography as a sideline coincided nicely for the sake of visual themes. After all, the human eye is a model for the camera, each being an apparatus that receives lights and produces images.

I saw so many possibilities in the parallel metaphors of impaired and corrected sight running alongside visual media, including eye charts as elements of design, but also in home movies, cinematic movies, newspapers and the role of photographic documentation in the Civil Rights movement. All of these supply not only commentary on society and my evolving ability to see and reproduce what I saw through drawing, but they also contribute arresting elements of design that appeal to my artist's eye. And many of them echo the black-and-white motif.

I pulled in the ideal proportions of the human figure to propose another parallel. The student artist is being taught to produce idealized figures, not humans as they actually look. We're familiar with this ongoing form of blindness in how women are depicted in advertising and other media, but it also resonated for me as a Latina in the 1960s who never saw herself among fashion models and rarely on the movie screen. Nobody used the words "ideal woman" when referring to the pale-skinned, blond and svelte Elke Sommer and other Hollywood idols of the day, but the message came across.

J.B: *I found the inclusion of visual echoes or reprises throughout Darkroom to be particularly impactful. The technique of repeating images—such as the close up of Lila’s eyes and particular events she remembers seeing of segregation—not only functions to visualize the protagonist’s memory and process of understanding but also triggers the reader’s active participation in the act of remembering; by having seen these images before, we too become witnesses to segregation and racism.*

L.Q: I didn’t want to pound readers over the head with “remember this?” I hoped that by reintroducing certain images, they would follow my personal evolution. Good design often echoes itself. You hear it in music. You read it in novels. Something that is established at the beginning comes back around at perhaps a different angle or in a variation that carries fuller meaning the second or third time around.

J.B: *Let’s talk for a minute about the use of the language in the book. Despite the importance of the family’s immigrant identity, there is only minimal use of Spanish in the text. When it does appear it is in the form of relatively simple sentences that are rather directly tied to the visual images—comments in the grocery store regarding food items for example. How did you decide when to use Spanish and what led you to include translations too?*

L.Q: Decisions about language were tricky. Spanish was my parents’ default language at home and with family members. To authentically reproduce their dialogue would have required copious amounts of bilingual text, resulting in clutter and confusion.

One alternative was to use English exclusively and by some means signify when it stood in for Spanish. Jessica Abel does this in her graphic novel, *La Perdida*. She places arrow brackets around translated dialogue, but it takes a special note to readers to explain her approach. I preferred taking a simpler route, reverting to Spanish when language use was the point of the scene and otherwise sprinkling in phrases to retain the flavor of my bilingual background. When I translated trivial bits of Spanish, such as the grocery list, I was probably acting out of an impulse honed in childhood: that it's rude to leave anyone out of the conversation. Another point of consideration for how much Spanish to include was the state of my fluency. I understand nearly all spoken and written Spanish and speak well enough to get by, but committing words to print is another matter.

If *Darkroom* were primarily about the immigrant experience, I would have put more emphasis on language use, bilingualism, and language as the common ground between diverse Hispanic communities. The case would have been stronger for devoting more text to Spanish.

J.B: *Although Darkroom was published just within the past year it has already appeared in French translation. I notice that there are significant differences in the cover art between these two versions. The original text features a nearly full-page sketch mapping Lila's flight from Argentina to the U.S., pointing to the foundational role of the family's immigrant status. In contrast, the cover of *Mémoires en noirs et blancs* showcases a stark tale of social injustice, systematic oppression and racialized violence.*

L.Q: In the cover for the U.S. edition, my family's immigration is rightfully depicted as the backdrop for everything that followed. Luckily, I was allowed a strong voice in the final design—a favor not usually granted to authors—and I felt the cover should give equal weight to the book's themes, immigration and race.

The French publisher took a different tack. They preserved the interior layout of pages, but redesigned the cover based on their perception of French readers' interests, more toward the Civil Rights aspects of my story.

J.B: *And that brings me to the question of audience. Darkroom has been received as a text aimed at young adults. Was this your original intention? How would you describe your ideal reader or target audience?*

L.Q: I didn't purposefully target young audiences. But this goes hand-in-hand with the graphic novel. Fans of the genre, no matter their age, know to find graphic novels in young-adult sections of most public libraries. Even so, since I have no super heroes or cool Manga protagonists in my book, it came as a surprise to learn that kids as young as the seventh grade were reading it.

My ideal reader is someone of any age deeply interested in art forms that explore American culture and history. During the writing, I visualized this reader as occupying a narrow segment of the population, but my expectations were shattered as soon as I started

meeting readers. For example, I discovered that although many older people are unfamiliar with graphic novels as a genre, they have been willing to give mine a try. I believe that this is because personal accounts of the Civil Rights movement continue to resonate and my book strikes them as coming from a fresh point of view and with an entertaining approach.

J.B: *To conclude our conversation, would you be willing to provide a sneak preview of your current works in progress and your future publication plans or dreams?*

L.Q: At this writing, I'm entering the fifth draft of an illustrated middle-grade novel. It's my first serious attempt at long-form fiction and I'm lucky to have a mentor along for the journey. If my first idea doesn't pan out, I have a few more stories in the queue.

I also have deep interest in several nonfiction topics that I might ultimately develop into comics form or some other visual expression. They almost all gravitate toward capturing the voices of marginalized populations, especially the elderly, the poor, and ethnic minorities.

You ask about dreams. My greatest area of unfinished business is the study of Spanish. I'd like to achieve something close to fluency, not an easy task at my age and in a setting where formal Spanish instruction is mostly targeted at beginners. But my father

taught himself to read and went on to study dozens of foreign languages and other areas of scholarship. He devised his own learning methods and sought out books and other resources through old-fashioned, pre-Internet research. He was driven by wonder and curiosity. I'm claiming those traits as my own.

J.B: *Lila, thank you so much for sharing your thoughtful remarks with me. I look forward to reading your upcoming works.*

L.Q: Janis, it has been a pleasure. This has been a marvelous exchange, thank you again!

Bibliography

Weaver, Lila Quintero. *Darkroom: a memoir in black and white*. Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 2012. Print.

---. *Darkroom: Mémoires en noirs et blancs*. Trans. Fanny Soubiran. Paris: Steinkis, 2013. Print.

**“Me interesa tratar de sembrar dudas respecto de lo que se está contando.”
Una conversación con Sergio Chejfec (1)**

[Liesbeth François](#)

KU Leuven (University of Leuven)

Caminante perpetuo por varias ciudades del mundo, Sergio Chejfec (1956) empezó su recorrido literario en su lugar natal, Buenos Aires. Después de una trayectoria laboral variada y de diversas publicaciones en revistas literarias (*Babel*, *Punto de vista*), Chejfec se lanza por primera vez al mercado editorial en los años ochenta. La dificultad inicial para convencer a los editores contrasta fuertemente con la posición actual del escritor, que es considerado hoy en día como una de las voces más originales de la literatura argentina contemporánea. En 1990, año en que se muda a Caracas, salen sus primeras novelas *Lenta biografía* y *Moral*. Desde Venezuela sigue publicando en primer lugar para el lectorado argentino, mientras que el interés de los críticos literarios y académicos por su escritura sigue creciendo. Su producción literaria de este período consta de varias novelas (*El aire*, *Los planetas*, *Cinco*, *Boca de lobo*, *Los incompletos*), poemas (*Gallos y huesos*, “Tres poemas y una merced”) y numerosos ensayos (varios de ellos coleccionados en *El punto vacilante*). En 2005, decide radicarse en Nueva York, donde actualmente enseña clases de escritura creativa en New York University. Desde entonces, se han publicado los libros *Baroni: un viaje* y *Mis dos mundos*, y su novela más reciente, *La experiencia dramática*, que fue recibida con excelentes críticas en el año 2012.

Liesbeth François elabora una tesis doctoral sobre el tema del espacio y de la movilidad en la obra de Chejfec. Entrevistó al autor en un café del barrio de Recoleta en Buenos Aires en agosto del 2012. Con un Buenos Aires medio real y medio tramado por los recuerdos de este autor migrante como telón de fondo, conversaron sobre varios temas relacionados con la interacción entre los dos espacios distintos pero inseparables del discurso literario y del mundo actual. Los aspectos que trataron van desde el impacto de las propias experiencias migratorias de Chejfec en su escritura, pasando por su particular trabajo con las estrategias narrativas y la dimensión espacial del relato, hasta el nivel más general de los espacios, tiempos y personajes que pueblan las páginas de la literatura contemporánea.

Como declara en varias entrevistas, es usted un escritor tardío. ¿Cuáles fueron sus ocupaciones profesionales antes de convertirse en escritor propiamente dicho?

Yo, antes de empezar a escribir en un nivel más vinculado a lo que yo esperaba hacer cuando tenía expectativas de escribir de una manera consecuente y ser “escritor”, hice muchas cosas, y todas vinculadas con tratar de compatibilizar el “estudio” y la subsistencia. Tuve varios empleos: de librero a taxista, pasando por cadete de oficina. Eran trabajos que me permitían tener cierta independencia de horario para poder estudiar y hacer lo que yo quisiera. Así que no siempre estuve vinculado en el trabajo con el área intelectual o cultural, sino más bien, como vengo de una familia no letrada, mi vínculo con el mundo letrado también dependía un poco de mi propia evolución hacia la literatura...

Varios de estos trabajos conllevan la necesidad de recorrer la ciudad de Buenos Aires, y me imagino que le ayudaron a conocerla bien. ¿Siente que eso de alguna manera influyó en los temas y en las imágenes de la ciudad que aparecen en su escritura?

No sé si puedo hablar en términos de “influencia” – tampoco tengo muy claro qué significa la palabra “influencia” – pero lo que puedo decir es que eso pertenecía a mi experiencia de la ciudad en una etapa de formación. Cuando era muy joven, me gustaba mucho andar por la ciudad, no con un objetivo claro, sino más bien con la idea de caminar por ella. Entonces, yo creo que algo habrá quedado de eso, una percepción de la ciudad como si fuera un territorio que puede ser usado en el buen sentido de la palabra, con absoluta libertad, y sin restricciones de movimiento ni inquietud. En ese momento, la ciudad también tenía algunos rasgos diferentes, si bien era igual a lo que es ahora. Esa ciudad la entiendo como mucho más diversa, mucho más tolerante, y estaba menos segregada en términos urbanos y sociales. Después de los años noventa, comienza un proceso de segregación social y urbana, y eso – entre otras cosas y dicho muy superficialmente – tiene como consecuencia que los barrios y sectores se cierren de alguna manera y la experiencia de lo diverso como experiencia propiamente ciudadana se anule. Desde los últimos quince o veinte años, la ciudad ha dejado de ser porosa y abierta como lo era antes, y los diferentes barrios de la ciudad se han convertido en entidades físicas mucho más homogéneas. Y creo que en esa diversidad que había antes, yo como persona más o menos joven podía moverme con más libertad y con más placer.

En la literatura argentina hay muchos escritores que tienen una relación un poco conflictiva con la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo Borges y Martínez Estrada. Su literatura se refiere a la importancia de y a la apreciación por Buenos Aires, pero también tiene su vertiente pesimista y crítica, que pone de manifiesto la decadencia de la ciudad. ¿Cuál sería su relación con la ciudad y hay un vínculo con estos escritores en ese sentido?

Yo creo que por un lado está el vínculo que uno tiene con la ciudad como persona y por otro lado está el vínculo con la ciudad que establecen los líderes, donde se ven reflejadas ciertas miradas. Los vínculos reales son vínculos de tensiones de diferentes tipos. Yo no creo en general en las relaciones pacíficas y amables en el sentido en que estas relaciones puedan ser volcadas o trabajadas literariamente para ofrecer un diagnóstico armónico, completamente amable de esas relaciones. Más bien creo que la literatura tiene que funcionar en un sentido inverso, en el sentido de complejizar las relaciones, y representar más bien ese campo como conflicto, como campo de tensión. Me parece que el vínculo que uno tiene con la ciudad es un poco elusivo en el sentido en que muchas veces uno usa la imagen de la ciudad no para hablar directamente de ella, sino como un escenario, una excusa para escribir otra cosa. Pero al mismo tiempo esa otra cosa a menudo también es una excusa para escribir sobre la ciudad, ya que uno no escribe con un solo objetivo.

Yo tengo una relación un poco distanciada con Buenos Aires porque es la ciudad que me pertenece y donde nací pero donde ya no vivo desde hace más de 20 años. Para mí, la ciudad está tramada por los recuerdos. Uno tiende a hacer actualizaciones permanentes en cada viaje con los cambios que se van produciendo, y llega un momento en que cuando uno se vuelve más grande, se da cuenta de que no solamente pertenece a un lugar físico

sino también a un lugar temporal, a un momento – momento de la formación, de la infancia o lo que sea. Allí es donde se produce una mezcla dentro de la cabeza de cada uno respecto del pasado, en la que lo que está presente no es sólo lo físico sino también lo temporal, y esa mezcla es algo parecido a la idea de origen. En un plano personal, diría que esa idea de origen como si fuera una entidad un poco vaporosa, un poco flotante, está presente en lo que hacemos de una manera bastante subterránea, sobreimprimiéndose, determinando lo que escribimos y lo que hacemos.

En un plano más político, mas deliberado, me parece que cuando uno habla de la ciudad, también se está recortando sobre una serie de libros y autores. Buenos Aires es una ciudad muy connotada literariamente, de manera que uno, cuando ubica una ficción en ella, está dialogando con otros autores que representaron la ciudad. El caso de Borges es un caso muy curioso. Como decías, Borges tuvo una relación conflictiva con la ciudad, pero al mismo tiempo lo que queda de la literatura de Borges es una relación bastante armónica, pacífica, en el sentido de que él construye una idea de Buenos Aires que está en muy buenos términos con su propia literatura. Es como si él creara Buenos Aires para que esa imagen de la ciudad fuera la contraparte perfecta para su literatura y para las condiciones de lectura de sus propios libros.

Para Martínez Estrada, la ciudad tiene un valor esencialmente político, cultural. Lo que subrayaría es que la presencia de la ciudad en la literatura es siempre una presencia un poco indirecta. Aun cuando en muchos textos aparezcan directas, está tramada por mecanismos muy alusivos, muy indirectos. Hay literatura que se propone hacer una representación más directa, más referencial de la realidad, que tiene menos espesor. No sé si esa literatura está bien o está mal, pero a mí me interesa tratar de sembrar dudas o inseguridades respecto de lo que se está contando. Por eso Buenos Aires a veces aparece

directamente en mis novelas y a veces no, y a veces puede ser una mezcla de varias ciudades.

Como dice, su escritura está mediada por los recuerdos y por otras ideas que se mezclan con la representación de la ciudad. ¿Cuál podría decir que es el vínculo que mantiene con el referente real, con la ciudad real? ¿Hasta qué punto cambia o borra la realidad de la ciudad para hacer otra cosa?

Yo creo que tengo un vínculo más o menos normal. La Argentina es un país que durante prácticamente toda su historia ha convivido con la experiencia de expulsar parte de su población por motivos económicos o políticos. A mí me tocó estar fuera por decisión, no porque alguien me haya empujado a estar afuera. Entonces el vínculo mío es normal, yo no me siento muy diferente de cualquier otro argentino que vive afuera y que de cuando en cuando, una vez por año, o una vez cada dos años viene a la propia ciudad a ver su familia, vivir un poco en la ciudad y ver amigos. Ahora, lo que sí ocurre es que tengo un vínculo sentimental con la ciudad muy tramado por la idea de la tensión entre determinación e indeterminación, a lo mejor por el hecho de estar fuera desde hace mucho tiempo, y por el hecho de haber tenido esa experiencia de la ciudad propia en mi etapa de formación. Necesitamos que en la ciudad todo esté muy determinado para poder ubicarnos en las cosas de todos los días pero al mismo tiempo esa sobredeterminación tiene como contrapartida cierta indeterminación, que deriva de la gran cantidad de cosas que existen en la ciudad. Creo que en esto se produce una especie de ruido, de fricción entre lo determinado y lo indeterminado. Me parece que eso es lo más inspirador en cuanto a la experiencia y la vida nacional: uno

puede ser completamente uno mismo entre millones y no tener ninguna duda de que uno se diferencia de todos los demás, pero al mismo tiempo sabemos que uno está siendo uno más dentro de la ciudad, y también medianamente análogo. Entonces, creo que esa ambivalencia está muy marcada en mis libros. Y en un punto, siento que eso muchas veces es el motor que mueve la ficción, un balance, una especie de ambigüedad entre determinación e indeterminación.

Hablando de la temática nacional, creo que se puede notar cierto cambio a partir de su novela Cinco. Sus primeras novelas se desarrollan mayoritariamente en Argentina, por ejemplo El aire en Buenos Aires, y Los planetas también. Sin embargo, a partir de Cinco, las historias se sitúan o bien en ciudades no identificadas, o bien en ciudades de otros países. ¿Cómo podría explicar este cambio?

Fue algo en parte derivado del hecho de estar fuera. *Cinco* en realidad es el quinto relato, y por eso en parte se llama *Cinco*. Se escribe después de *Los planetas*, pero por una cuestión editorial sale antes. Entonces, efectivamente uno podría decir que hasta *Los planetas*, la presencia de la ciudad estaba más marcada. Escribí *Cinco* en una residencia en el 96 en Saint-Nazaire, en Francia, y el libro refleja de alguna manera esa experiencia, esa residencia de un mes y medio, en esa ciudad cerca de la desembocadura del Loire. Era una residencia para escritores extranjeros, y existía como sugerencia que los textos estuvieran directa o indirectamente vinculados con la ciudad, Saint-Nazaire. Entonces, yo también me sometí un poco a este mandato, porque era muy interesante. Dejando de lado esto, entiendo que efectivamente, una vez que tengo una experiencia de

vivir afuera con bastante tiempo, se hace más evidente la idea de la representación un poco ambigua, un poco vaporosa de la ciudad de donde provengo. El primer cambio se produce en *El aire* porque es la primera novela que escribo afuera – *Lenta biografía* y *Moral* las escribo todavía estando aquí. *El aire* ya refleja una especie de extrañamiento o desconcierto frente a Buenos Aires, y refleja también la percepción de una ciudad como Caracas, donde las diferencias urbanas y sociales están de alguna manera más visibles. Caracas tiene cerros y montañas, lo que hace más visibles los diferentes tipos de barrios. En cambio, Buenos Aires es plano, por lo que hay un efecto de invisibilidad; uno tiene que trasladarse mucho en la geografía para ver las diferencias barriales. Entonces *El aire* reflejaba ya un poco esa experiencia y de alguna manera la sensación de que la Argentina se dirigía a ese tipo de modelo típicamente latinoamericano de exclusión social. De ahí esa presencia un poco amenazante de la disgregación urbana y la descomposición social.

¿Por qué dice que es un fenómeno típicamente latinoamericano? ¿En qué sentido difiere de los fenómenos de segregación que se están produciendo en Europa, por ejemplo, o en otros continentes?

En el sentido de exclusión social o desarticulación social en términos socioeconómicos. Cuando decía “típicamente latinoamericano”, me refería a que en general los países latinoamericanos son países que históricamente están “habituados” a tener el 40% - 50% de su población por fuera del sistema económico: casos de pobreza extrema, mucha desocupación, fallas en las redes de servicios de agua, casas de educación pública y sanidad pública, etc. – o sea, una presencia del estado muy limitada. En cambio,

muchos países europeos, sobre todo los de Europa occidental, tienen una estructura socioeconómica diferente. La presencia del estado es más fuerte, y si bien se producen fenómenos similares, siempre el cuadro es muy diferente, porque no hay un nivel tan grande de población que está excluida del sistema o que está incorporada a medias. Lo más notorio es que estos países de América Latina estructuralmente ya tienen esa condición y que la historia se modifica muy poco. Por eso decía que, desde los años 90, se podía tomar la percepción de que por lo que ocurría política y económicamente, la Argentina, que siempre había evadido ese tipo de destino, ahora se iba a sumar a ese panorama.

Desde el 2005, usted está viviendo en Nueva York, después de un período de quince años en Caracas. ¿Le parece que esa mudanza y el plurilingüismo que conlleva el vivir ahora en un contexto anglosajón han cambiado la manera en que escribe?

No siento una influencia directa y si la sintiera tampoco me parecería relevante como para mencionar y para darle un carácter decisivo en mi escritura. Más bien, el hecho de irme a Estados Unidos para mí fue como volver a Argentina desde cierto punto de vista. El hecho de poder vivir de nuevo en una ciudad muy caminable como Nueva York me permite recuperar buena parte de la cotidianidad que no se puede tener en una ciudad como Buenos Aires o como muchas ciudades europeas. A lo mejor también estimuló un poco esa faceta indeterminada de algunos textos, en la medida en que uno se siente más autónomo, más aislado, más zombi. Y una ciudad como Nueva York es una ciudad que le pertenece. Nueva York es una ciudad fantástica en el sentido de que es muy monumental desde varios puntos de vista, no solamente por la arquitectura y la fisonomía

de algunos barrios, sino también porque es sumamente icónica. Es una ciudad plagada de íconos y de signos culturales incorporados en la cultura contemporánea. Eso produce una sensación muy ambigua porque de un lado, te sientes protagonista de algo muy actual y vital, si quieres creerlo, pero de otro lado, tiene un efecto muy abrumador porque te sientes aplastado, limitado, acosado por esa carga cultural icónica. Y me di cuenta que ese tipo de experiencias son las que más me estimulan para escribir y para imaginar escenarios y eventos. Mi literatura no es una literatura que busque contar algo en especial. No pretendo representar, transmitir experiencia ni tampoco alguna historia concreta con alguna dosis de verdad o de certezas. Yo diría que mi literatura es una literatura de climas, de alusiones, de escenas, que son cosas a las que les doy importancia, pero que no buscan reflejar o declarar directamente algo específico. En ese sentido, el vivir en un entorno en el que constantemente estoy consciente de que soy extranjero y tengo una presencia un poco vaporosa y flotante, para mí es ideal.

El debate sobre los llamados nuevos realismos en la literatura argentina es muy actual, y sus novelas han sido calificadas tanto de realistas como de anti- realistas. Martín Kohan, por ejemplo, ha escrito un artículo sobre el tema, en el que habla de su novela Boca de lobo, entre otros libros. Argumenta que Boca de lobo retoma los temas preferidos del realismo, las imágenes tradicionales de la fábrica, de la población obrera, etc., pero que le quita la referencialidad, que era una característica esencial del realismo histórico. ¿Cómo se posiciona usted mismo en esa discusión? ¿Según usted, la literatura tiene el deber de comprometerse, o de comprometerse en parte, con problemáticas sociales?

Yo creo que la preocupación por el realismo es una dimensión permanente en la literatura. Por un lado, se puede hablar del realismo como una tendencia, un movimiento, un momento de la historia de la literatura donde el vínculo mimético con lo real estaba muy marcado y se buscaba representarlo con la menor cantidad de obstáculos y mediaciones posibles, pero eso también es una mediación. Esa ilusión realista también tiene sus procedimientos, sus recursos y de parte del lector requiere mucho trabajo y mucha identificación con ese tipo de literatura. O sea que nunca estamos por fuera de la zona de los procedimientos y los recursos, del artificio propiamente literario. Pero por otro lado, el realismo también se puede interpretar como una especie de necesidad permanente por la búsqueda del verosímil. Hay una faceta o dimensión realista a la que tiene que ir cualquier tipo de propuesta literaria, porque si no se postula como tal, no es demasiado legible. Entonces, por un lado, lo que dice Martín está bien, pero por otro lado me parece que el punto del realismo también tiene que ver con la verosimilización, con la pregunta de cómo se articulan las cosas dentro de las historias para que tengan un grado de legibilidad tal que el lector vincule esas historias con algo de lo que está pasando con lo que le rodea. Quiero decir que el realismo no sólo tiene que ver con la denuncia o con la representación mimética sino también con un estatuto de legibilidad, que tiene que apelar a condiciones contemporáneas de lectura. Es como si el realismo diera por sentado que el lector y el libro pertenecen a una comunidad lingüística sincronizada.

Entiendo que puede ser una definición o una idea de realismo un poco abstracta, un poco vaporosa, y demasiado maleable, pero es la forma que a mí me permite concebir el realismo como una especie de discurso que apela a varias cosas al mismo tiempo, un discurso que no quiere dejar de lado la problemática más ética, más cruda de la realidad,

pero que tampoco se quiere someter a mandatos de representación que ya estéticamente han sido superados. Allí hay, entonces, una serie de complejizaciones que uno padece con los mismos materiales con los que está escribiendo. A la vez, eso no es algo completamente deliberado porque es la forma de escribir que uno tiene. Uno no escribe solamente lo que se propone sino lo que puede escribir.

Sus novelas se desarrollan mayoritariamente en espacios desolados, pobres y en estado de ruina. ¿Qué lugar ocupa la ciudad en ruinas en su pensamiento y su escritura? ¿Se puede interpretar como un correlato de la disposición emocional de sus personajes, o podemos ver allí cierto pesimismo cultural?

La verdad es que a mí no me gusta pensar en el paisaje como correlato o consecuencia de la experiencia o sentimientos de los personajes. A veces sí me gusta que haya un indicio de que eso puede ser algún tipo de vía. Si eso aparece, me gusta que sea irónico, como una especie de tributo a formatos literarios realistas, justamente cuando eso formaba parte del código de transmisión de contenidos. Tiendo a preocuparme más por sembrar indicios un poco abstrusos, un poco contradictorios, y muy difusos respecto de la atmósfera, el ambiente y la geografía. Eso también se debe al hecho de que mis historias no se desarrollen por el avance de la acción. El escenario o la historia que se cuenta es como una historia de disgregación o de irresolución del personaje protagonista en medio de una situación o geografía. Por esos procesos pasan las historias en la medida en que el ambiente y la geografía tienen ese carácter, y es ahí donde aparecen esas variables temporales o momentos climáticos o anticlimáticos que uno puede vincular con

otras formas de metaforizar la historia, pero que tienen en este caso una función menos marcada y más abierta, más móvil.

Las reflexiones que desarrollan sus narradores y personajes muchas veces se articulan alrededor de la idea de pérdida (de una esposa, de una amante, de un amigo, etc.), de un vacío. El filósofo francés Gilles Lipovetsky ha argumentado que estamos viviendo en “la era de lo vacío”, una fase de la posmodernidad que ha perdido su aspecto celebratorio y juguetón para entrar en una fase de mayor preocupación y angustia. ¿Qué le parece esa idea y se puede reconocer de alguna manera en ella, o la puede vincular con sus libros?

Yo no conozco muy en profundidad la obra de Lipovetsky, pero me parece, por lo que describes, que es un dato de la sensibilidad de la época. En ese sentido uno es tributario y víctima de la sensibilidad del momento, y me parece que en varias de las historias que yo escribo hay un sentimiento de decepción. Uno puede pensar que buena parte de los personajes literarios del siglo XX son personajes profundamente deceptivos. Así como la novela del siglo XIX tenía una entonación conflictiva a veces optimista y a veces pesimista acerca de la trayectoria del personaje, que siempre se percibía en términos de conflicto y de resolución, los personajes literarios del siglo XX tienen un lugar apartado de ese paradigma y obedecen más bien a un paradigma de decepción, de fracaso. En vez de representar personajes plenos que se enfrentan al mundo para fracasar o para triunfar, la literatura se ha ido volcando a escenificar experiencias de decepción, individuos derrotados y sueltos, con la voluntad completamente minada. De alguna manera los formatos del siglo XIX siguen existiendo, pero han proliferado en otros

esquemas discursivos. Por un lado, en los best sellers, como una parte importante de la literatura, pero por otro lado también en el cine y la televisión, donde uno puede encontrar que esos formatos realistas del siglo XIX están sumamente vigentes. Entonces me parece que es algo bastante común: el personaje ahí suelto, vacío, y la subjetividad como un paisaje bastante carente de significados plenos, más bien como un escenario de irresolución.

También podríamos vincular este escenario de irresolución, que aparece muy a menudo en sus novelas, con el no-lugar, que es un tipo de espacio desprovisto de coordenadas sociales. ¿Cómo ve esa idea del no-lugar en relación con sus libros?

Me parece una idea sumamente inspiradora. Muchas veces los lugares determinados – por ejemplo, si una acción transcurre en esta esquina donde estamos nosotros y se menciona en el texto que transcurre en esta esquina – de cierto punto de vista conllevan cierto tipo de contenido, contenido narrativo pero también informativo y argumental. En cambio, los lugares indeterminados a mí a veces me resultan más inspiradores porque pueden reflejar al lector una experiencia más conceptual. Me parece que el lugar indeterminado escenifica mejor cierto tipo de problemas o cuestiones que tienen que ver más con el vínculo entre espacio y tiempo, entre historia que se representa y discurso propiamente narrativo. En mi literatura, como el personaje principal es siempre el narrador, entonces es el narrador el que está cotejando, comparando, y evaluando lo que un personaje piensa o lo que dice. Entonces, en esa estructura de discurso muchas veces la indeterminación en cuanto a localizaciones hace que la cuestión conceptual sea más evidente, que se sostenga más. Es como si en los relatos uno a veces precisara una

distancia tan grande respecto del material que esa distancia hace que en muchos aspectos no sea identificable el referente del escenario.

Esta idea de los no-lugares como espacios indeterminados, entonces, es muy importante para su literatura. Ahora bien, Marc Augé, el teórico francés que retomó la idea de los no-lugares como una de las características centrales de esta época, se refiere a espacios reales, concretos y dotados de un funcionamiento particular, pero que son indeterminados, vacíos o por lo menos inestables en cuanto a su contenido social. Remite, por ejemplo, a hoteles, aeropuertos, estaciones, etc. ¿Qué lugar podría ocupar esta (re)interpretación del no-lugar en su escritura?

Bueno, yo creo que esos espacios, esos ‘no-lugares’ como dice Augé, son interesantes y son relevantes como lugares donde la experiencia contemporánea y global toma conciencia de sí misma, en el sentido de que hay una especie de ciudadanía global que atraviesa clases sociales y estamentos culturales, y que encuentra ciertos espacios comunes que atraviesan fronteras, momentos y capas. Entonces me parece que incluso en esos lugares que son no-lugares estamos sometidos a la regla de la determinación social y de la interacción social. Porque pese a tener ese nombre de no-lugares, uno termina interactuando socialmente con otros, pero con reglas diferentes a las de los lugares. Sin embargo, a mí me interesan espacios más indefinidos, incluso identificados como espacios enigmáticos, pero de una manera mucho más temprana. Pienso en paradigmas inspiradores como ese tipo de espacios que les gustaba, por ejemplo, a los dadaístas: identificar de pronto en una ciudad un espacio vacío, un terreno, un sector de la ciudad por determinados motivos completamente inútil, un descampado, o un lugar vacío de

manera momentánea, un lugar donde se monta una feria un día por semana o dos días por semana... o sea, una especie de hueco donde no ocurre nada. Los dadaístas organizaban una especie de peregrinaciones irónicas hacia esos lugares tan vacíos de contenido. Yo creo que en las ciudades siguen existiendo ese tipo de lugares que son innominados, que son absolutamente enigmáticos, y que muchas veces obedecen a irresoluciones urbanas o a faltas de planificación. Me parecen mucho más inspiradores que esos no-lugares contemporáneos en el sentido que les da Augé. Esto sin hablar mal de Augé y su diagnóstico; su teoría seguramente ya apunta a otro tipo de cosa, a una sociología de las relaciones humanas. En cambio, a mí me resultan poéticamente mucho más inspiradores esos lugares vacíos, porque creo que ahí es donde el tipo de ficción que propongo, que es una ficción un poco ensayística y reflexiva, se puede ubicar de manera más consistente.

En entrevistas previas, usted ha argumentado que la figura del flâneur es una figura residual, que pertenece a cierta especie de modernidad o de transición a la modernidad. Del otro lado, en las últimas décadas se han propuesto ciertas reinterpretaciones de este personaje. Zygmunt Bauman, por ejemplo, destaca al flâneur como una de las figuras que metafóricamente caracterizan a la posmodernidad. Según él, el flâneur posmoderno se pierde en un juego de identificaciones rápidas y fragmentarias, del orden del zapping en la televisión, en la masa, y, desde luego, en esos no-lugares de los que hablamos. ¿Los caminantes en sus novelas corresponden a la idea de flâneur antiguo, o sea, son personajes que no se sienten bien en la época actual? ¿O les podríamos aplicar también la interpretación de esta figura por Bauman?

Yo creo que los personajes de mis novelas que caminan son como esclavos culturales del pasado, en el sentido de que son individuos que están sometidos al régimen de la caminata no porque les pertenezca o porque la caminata sea una actividad vital para ellos, sino porque es una especie de condena cultural a la que están sometidos. En ese sentido, me parece que el *flâneur* es una figura que pertenece al apogeo de la modernidad y que se inscribe en un contexto en que la ciudad moderna está en plena constitución. El *flâneur* es el descubridor de los detalles y el héroe cultural adecuado para reflejar ese tipo de trama y de fisonomía urbana. Creo que las ciudades han evolucionado en un sentido específico en todo el mundo y que ya han dejado de ser el escenario del *flâneur* en términos modernos para ser otra cosa. Uno podría suponer que el *flâneur* era el sujeto privilegiado de aquella ciudad, pero ahora me parece que hay sujetos que pertenecen a otros órdenes que son más importantes que el del caminante. Por otro lado, creo también que, como el *flâneur* es idealizado en una parte de la literatura del siglo XX, o sea, representado con un eco de nostalgia, ahora se lo vende como si fuera algo completamente actual y contemporáneo. Creo que esa mirada un poco conformista respecto del *flâneur*, que es tributaria de Benjamin y de tantos escritores vinculados con este tema, tiende a ocultar que hay muchos tipos de caminantes. A mí no me gusta esa versión idílica de la ciudad contemporánea como escenario del caminante completamente consciente de sus atributos culturales, que va a “descubrir” una ciudad de la nada. Eso deja de lado otros caminantes mucho más representativos y conflictivos respecto de esta idealización, como los mendigos, los merodeadores, los peregrinos, etc. Es una cultura de la caminata que la ciudad contemporánea está segmentando como para terminar privilegiando una versión muy amable de la caminata, muy poco conflictiva. Me parece que mis personajes caminantes se inscriben un poco en ese escenario de frustración y de

decepción respecto de lo que la ciudad les promete comparado con lo que efectivamente les otorga.

Entonces podemos decir que en sus libros aparece una versión inquietante del caminante frente a esas versiones conformistas del flâneur...

Me parece que el modelo de la ciudad moderna ha evolucionado de tal manera que se ha demostrado una especie de fracaso, desde mi punto de vista, y el caminante muchas veces es víctima de eso. Antes el caminante tenía el ideal de sintonía absoluta, de consustanciación con el paisaje urbano y en eso consistía su felicidad. Ahora, en cambio, esa sintonía absoluta, esa empatía, se ve constantemente cuestionada y creo que es más bien una ilusión, una especie de conducta ritual.

En sus libros, la tradicional dicotomía campo/ciudad recibe un tratamiento especial. En El aire o Boca de lobo, la naturaleza se introduce en la ciudad, en vez de que la ciudad se expanda a costo del campo. En la oposición tradicional entre campo y ciudad, la naturaleza ha sido asociada con lo salvaje, lo primitivo, pero también con la libertad. ¿Qué valor podría asignarle a la imagen de la naturaleza en sus libros?

A mí no me interesa tanto la naturaleza como dimensión de lo natural, porque me parece que la naturaleza silvestre ya no existe. Lo que existe son diferentes organizaciones del aire libre, o diferentes representaciones organizadas o construidas de la naturaleza. Entonces, si el vínculo entre las personas y el ambiente natural ha llegado al punto de

precisar una representación constante de lo natural para poder convivir con eso, me interesa a mí describir el fenómeno inverso, que es la naturalización de los paisajes artificiales. Me interesa ofrecer la idea de naturaleza construida como escenario en las novelas: esos ambientes un poco paradójicos, caracterizados por el abandono de lo construido, y por imágenes de la naturaleza mucho más contundente y real que la naturaleza “virgen”. De ahí la aparición de lo construido en clave de ruina, de abandono y de desolación. Me parece que no me preocupa tanto dar una visión idílica del abandono, sino más bien tratar de registrar ese abandono como una especie de destino inevitable. La naturaleza cambia en la medida que nosotros la construimos, pero siempre se termina imponiendo, aun cuando sea como artificio.

El espacio ocupa un lugar central en sus libros. En una entrevista del 2009, usted dice que le interesa más trabajar con el espacio que con el tiempo. ¿Podría explicar los motivos de esta preferencia?

Lo que quiero decir con eso es que en general, la literatura en forma narrativa se organiza alrededor del eje temporal, en el sentido de que de una manera u otra las narraciones se construyen alrededor de la idea de cronología. Hay hechos que ocurren antes que otros porque se busca la resolución de conflictos o de una intriga, o la vida del personaje avanza, o la historia de la comunidad representada evoluciona a lo largo del tiempo, etc. Puedes encontrar narraciones que empiezan por el final, por ejemplo, pero siempre es una especie de estrategia técnica, por la cual la cronología está desorganizada, pero siempre existe como referente organizado. En un momento, y quizás derivado de mi distancia física respecto del país o de mi dificultad para narrar narraciones

convencionales, encontré que si yo intentaba cambiar un poco el paradigma en ese sentido y pensar narraciones que no se organizaran alrededor de la cronología sino de la organización espacial, a lo mejor yo me sentía estéticamente y poéticamente más conforme con mi propia narración.

Tenemos muchas maneras de medir el tiempo, y existen muchas nociones y reglas para medirlo. Eso da la pauta de cómo estamos acostumbrados a movernos de una manera más natural dentro del régimen temporal que dentro del régimen espacial. El espacio es mucho más abstracto que el tiempo desde mi punto de vista. El hecho de que necesitemos crear obstáculos para crear el espacio es síntoma de eso. Entonces, yo creo que una dimensión espacial que está sobredeterminando el relato hace que se cuestionen los atributos temporales de la historia.

Para mí es importante que las historias reflejen una elastización del tiempo, una elastización del momento. Me parece que eso es en parte posible cuando el espacio representado está sometido a ciertas operaciones, a esa elastización del tiempo, esa ralentización de los efectos, etc. Creo que tiene como objetivo, más allá de que yo lo consiga o no, que cuando el lector termina de leer los relatos, tenga la sensación de que está frente a una escena y no a una historia que se ha desarrollado a lo largo del tiempo. Para eso creo que me sirve a mí esa idea del espacio como escenario que se va autoconstituyendo todo el tiempo y que va sometiendo el régimen temporal, cronológico.

La fotografía no es un tema central en sus libros, pero aparece prácticamente en todos. ¿Podría comentarme esa aparición del tema de la fotografía y la importancia de la imagen para usted?

Me interesan las fotografías y las imágenes, no para que aparezcan documentalmente en el texto, sino como una especie de referencia indirecta, para que estén presentes como anclajes de documentalismo. Tengo la impresión que la literatura dejó de establecer vínculos fuertes con lo real, porque los vínculos con lo real desde mi punto de vista están tramados por otros tipos de discursos, vinculados con el periodismo, el cine, la televisión, etc. Más bien creo que la literatura ha encontrado un escape de esa encerrona que implicó el vínculo con lo real en la idea de lo documental como una forma de hablar sobre lo real como si fuera una versión de lo real, pero que mantiene una relación ambigua con él. Todo documento nos da la impresión de que sea un documento de algo verdaderamente ocurrido, pero puede ser manipulado de acuerdo al interés de la ficción. Hay autores que trabajan eso utilizando imágenes y fotografías concretas y puestas en el texto. A mí no me gusta eso porque para mí, uno de los más grandes estímulos para escribir tiene que ver con la descripción de imágenes y la utilización de materiales “gráficos”, pero no puestos, sino más bien funcionalizados de manera escrita. Es como si ese documento adquiriera el estatuto de paisaje.

Para la última pregunta, me gustaría retomar el tema de la indeterminación, pero en el plano de la identidad. Varios personajes de sus novelas no tienen nombre, llevan sólo una inicial, o cambian repentinamente de nombre. Esta técnica tiene sus

consecuencias para la idea de la identidad personal. ¿Me podría comentar un poco más sobre esa idea de identidad individual que de esa manera se pone en entredicho?

Eso tiene que ver muchas veces con que la literatura contemporánea, o la literatura moderna en general, es una literatura construida alrededor de dos categorías muy fuertes, que ambas están sometidas al régimen de los nombres: la categoría de autor y la categoría de personaje. Hay sensibilidades construidas alrededor de esas categorías: uno puede mencionar a un autor y es como si uno mencionara una marca – Balzac, Flaubert, Joyce, etc. Los personajes, como héroes de la novela, muchas veces han definido sensibilidades y son como cédulas de significado literario. A mí me interesa tratar de plantear alternativas a esa automatización, a esa tendencia de concebir un personaje en términos de individuo con nombre y apellido y con ciertos atributos subjetivos que están dirigidos a inducir cierta identificación por parte de los lectores. Como sabemos, el nombre muchas veces es un atributo esencial de los personajes; de ahí mi gusto por tratar de eludir a veces los nombres, o en el caso de *El llamado de la especie*, de desestabilizar esa gramática de personajes cambiando la identidad, pero en realidad, cambiando el nombre.

Notas

(1). Agradezco especialmente a María Catalina Chamorro Villalobos, estudiante de la Maestría en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la KU Leuven, quien realizó la primera transcripción de la entrevista.

Obras de Sergio Chejfec

Lenta biografía. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

Moral. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

El aire. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.

Cinco. Saint Nazaire: M.E.E.T., 1996.

Los planetas. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

El llamado de la especie. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Boca de lobo. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

“Tres poemas y una merced”. *Diario de Poesía* 62 (2002): 15.

Gallos y huesos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.

Los incompletos. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

El punto vacilante. Buenos Aires: Norma, 2005.

Baroni: un viaje. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Mis dos mundos. Buenos Aires: Alfaguara, Barcelona: Candaya, 2008.

Sobre Giannuzzi. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2010.

La experiencia dramática. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

Modo linterna. Buenos Aires: Entropía, 2013.

REVIEWS

Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa.* Ed. Fernando Plata Parga. *Autos sacramentales completos*. Vol. 79. Kassel: Reichenberger, 2012, 294 pp. ISBN: 978-3-944244-01-3.

Fernando Plata vuelve a participar en la colección *Autos sacramentales completos de Calderón* con una excelente edición crítica de las dos versiones del auto titulado *La vida es sueño* y de la loa que acompañó la representación de la versión más tardía en las celebraciones del Corpus madrileño de 1673. El interés que siguen despertando estos textos es innegable, no sólo por el valor intrínseco de cada uno de ellos, sino porque, además, el debate sobre las posibles relaciones de estas piezas entre sí y con la comedia del mismo título todavía sigue abierto. Así lo demuestra la reciente publicación de un artículo de Donald T. Dietz, “*La vida es sueño, Autos and Comedia: God, Segismundo, and Calderón*” en el volumen 64 del *Bulletin of the Comediantes* (año 2012). Por lo tanto, todos los estudiosos de Calderón agradecerán la oportuna publicación de esta cuidada edición filológica que les permitirá trabajar con textos fiables y disfrutar de tres piezas de indudable calidad artística.

La edición de los textos en sí viene precedida por una extensa introducción, una bibliografía actualizada y la lista de abreviaturas empleadas en el estudio introductorio y las notas. Rematan el volumen el registro de las variantes y el índice de notas. Partiendo de la base de que se trata de uno de los autos de Calderón que, según Valbuena y Prat, recrean la historia sagrada de la humanidad en tres movimientos – creación, caída y redención-, Plata inicia el estudio introductorio describiendo cómo se representan cada uno de estos movimientos en la segunda versión del auto, e inserta en su descripción las principales interpretaciones críticas de la alegoría, dándole particular relevancia a la lectura hecha por Parker en 1983. Además, incluye comentarios que van rastreando algunas de las coincidencias existentes entre el texto comentado, la primera versión del

auto, y la comedia. En el siguiente apartado, Plata elabora un estado de la cuestión de los distintos acercamientos críticos que han intentado dilucidar la relación de ambos autos sacramentales entre sí y su mayor o menor vinculación con la comedia, deteniéndose particularmente en los análisis de Valbuena y Prat (1942), Dietz (1977), Bertini (1981), Parker (1983), y en el más completo y reciente de Rull (2004). Plata se adhiere a aquel sector de la crítica que considera que, aunque existen conexiones innegables entre los autos y la comedia, las diferencias que los separan tienen un mayor peso específico, y que, por lo tanto, cada una de las piezas debe ser leída e interpretada de forma independiente. Por último, pasa revista a algunas lecturas que van más allá de la comparación de los autos entre sí y de los autos con la comedia: Ginard de la Rosa (1881), Regalado (1995) y Díaz de Balsera (1997).

Pero la sección más lograda de la introducción y en la que Plata brilla como filólogo es el estudio bibliográfico y textual de las dos redacciones del auto. Plata comienza por la primera versión, que es la más breve (1.404 versos), y rechaza con Valbuena las tesis de González Pedroso (1865), quien problematizaba la autoría al postular que podría ser o bien una refundición del auto impreso de Calderón llevada a cabo por otro dramaturgo o una pieza de autor desconocido en la que se inspiraría Calderón para escribir su auto. En cuanto a la fecha de composición, se hace eco de los estudios de Valbuena (1924) y Reichenberger (1981) y la sitúa con cautela en los años que siguieron a la primera edición de la comedia, que aparece en 1635. A continuación, Plata describe en detalle los diez testimonios que se conservan, siete manuscritos de fines del XVII o principios del XVIII, y tres impresos, todos posteriores a 1924. El cotejo de los siete manuscritos no detecta variantes significativas, todos transmiten un texto muy semejante. Además ninguno parece tener mayor autoridad textual, ya que no existe un

autógrafo o apógrafo ni un manuscrito más antiguo que los demás. Por lo tanto, Plata renuncia a intentar establecer una filiación entre ellos para elaborar un estema, y elige como texto base el manuscrito 16281 de la Biblioteca Nacional (Mb) por ser el que contiene menos variantes y errores propios, asumiendo que se trataría del testimonio más cercano al arquetipo.

En cuanto a la segunda versión del auto, más tardía (1673) y extensa (1923 versos), se conservan, además de la *princeps* de 1677, dos manuscritos del XVIII y un buen número de ediciones antiguas y modernas. La *collatio* de los testimonios revela que todos siguen con mayor o menor fortuna el texto de la *princeps*, publicada en vida de Calderón con la voluntad autorial de eliminar erratas y errores. De ella dependen, incluso, los dos únicos manuscritos que se conservan. Plata actualiza los estudios de Wilson sobre la *princeps* al cotejar tres ejemplares no idénticos de la misma que sugieren la existencia de dos emisiones del texto de la primera edición no detectadas por el mencionado especialista. En efecto, el cotejo revela que alguien corrigió los ejemplares a medida que se estaban imprimiendo. Como estas correcciones son relevantes para el establecimiento del texto crítico, Plata elige como texto base de su edición un ejemplar de la segunda emisión conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura Ti.5, y abre camino a nuevos trabajos de investigación al señalar la necesidad de llevar a cabo un estudio bibliográfico sistemático de la *princeps*. Para facilitar la labor de futuros investigadores, aporta una lista de los veintitantos ejemplares que ha podido localizar, algunos de ellos desconocidos para la crítica especializada. A la hora de fijar el texto, además de utilizar los manuscritos y las ediciones antiguas, emplea aquellas ediciones del los siglos XIX y XX realizadas con rigor filológico y no con fines comerciales. Por otro lado, excluye del aparato de variantes aquellas que carecen de valor textual.

Una vez finalizado el estudio bibliográfico y textual de ambas versiones del auto, Plata se centra en distintos aspectos de la representación de la segunda en el Corpus madrileño de 1673. Sabemos que lo representó la compañía de Félix Pascual y Plata proporciona la lista de actores con los que contaba esta compañía para ponerlo en escena. Aunque no sabemos a ciencia cierta qué papel representó cada uno de estos actores, Plata reconstruye parcialmente el reparto basándose, por ejemplo, en el registro de los trajes que se confeccionaron para cada uno de ellos. Por ejemplo, se sabe que a Agustín Manuel se le pagaron 1.300 reales para que se hiciera un traje de peregrino, que es el traje que lleva la Sabiduría al final del auto. A continuación, Plata reproduce el texto de las memorias de las apariencias, que se conserva en el legajo 2-197-20 del Archivo de la Villa de Madrid. Aunque no es la primera vez que se reproduce este texto, es un acierto incluirlo en la introducción para que el lector de esta edición pueda visualizar el complicado montaje escénico de los carros sobre los que se representó la alegoría. Inserta también en este apartado una descripción de otros espectáculos que también se integraron en la fiesta sacramental de 1673: los consabidos gigantes y tarasca, algunas danzas y una mojiganga.

Particularmente interesante es el estudio de la loa que Calderón utilizó en la representación de dos autos, *La vida es sueño* y *La semilla y la cizaña*, y que comienza con el verso “Dios por el hombre encarnó.” Plata justifica su estudio y publicación junto a las dos versiones del auto por la existencia de pruebas irrefutables de que llegó a representarse en el Corpus de 1673 junto con el auto que nos ocupa, y aborda el problema de crítica textual que plantea el hecho de que existan dos versiones de la misma loa, utilizada cada una de ellas en la representación un auto diferente. Hasta ahora, ningún crítico ha intentado dilucidar para qué auto escribió Calderón la loa en primer lugar. Plata

resuelve esta incógnita basándose en unos versos que aluden de forma metafórica a la familia de Felipe IV, y concluye que la loa se escribió originalmente para *La semilla y la cizaña* en 1651. La versión representada con *La vida es sueño* en 1673 no sería más que una reelaboración ampliada. Plata edita el texto incluido en la *princeps* porque cuenta con la aprobación autorial, consignando, además, las escasas variantes que aparecen en otros testimonios. Completa este apartado un análisis del contenido doctrinal y alegórico de la loa, centrada en demostrar la incapacidad de la mayoría de los sentidos para aprehender el misterio de la transubstanciación, con la excepción del oído, que es el sentido de la fe y no de la razón.

Plata revisa también otras representaciones del auto *La vida es sueño* posteriores a 1673. Según Plata, en el siglo XVII sólo volvió a representarse en el Corpus de 1695. Tres veces pudo verse en escena en el siglo XVIII. Hay que esperar al siglo XX para que La Barraca de Lorca lo incluyera en el repertorio representado en distintos pueblos de España de 1932 a 1936, interpretando el mismo Lorca el papel de la Sombra. La última representación se produjo en 1944, en plena posguerra, a cargo del Teatro Español Universitario. La participación de Modesto Higuera tanto en la producción de la Barraca como en la del Teatro Español Universitario le sirve a Plata para defender con García Ruiz la existencia de ciertos vínculos entre el teatro vanguardista de la preguerra con el auspiciado por la Falange en los años posteriores al conflicto. Completa el estudio introductorio un análisis de la métrica de los tres textos que se editan, además de la bibliografía y lista de abreviaturas a las que ya he aludido.

En cuanto a la edición de los textos en sí, Plata sigue los criterios propios de la colección tal y como los fijaron Arellano y Cilveti en la introducción a *El divino Jason*,

pp. 7-56 y a estas páginas remite al lector. La loa antecede, claro está, a las dos versiones del auto, de las cuales se le da preeminencia a la segunda, por ser la única de la que se conserva una edición corregida por Calderón. De hecho, Plata solo anota de forma exhaustiva la loa y la segunda versión del auto, mientras que las notas de la primera versión se limitan a aclarar aquellos pasajes no anotados en el texto de la segunda. Me gustaría resaltar también la calidad de las anotaciones que, además de explicar y justificar determinadas decisiones de tipo ecdótico, facilitan la interpretación y comprensión de los textos en sí. En efecto, Plata, en sus notas, no sólo justifica las decisiones tomadas a la hora de fijar el texto, sino que, además, rastrea las fuentes de determinados pasajes en la Biblia, la patrística y escritores del mundo antiguo, interpreta otros a la luz del dogma católico y de la doctrina de la Iglesia, señala paralelos entre ciertos versos del auto y otros de la comedia, aclara oscuras metáforas barrocas, explora *topoi* literarios propios de la época, revela el simbolismo de objetos y animales, despeja dudas de tipo léxico y dialoga con otras interpretaciones previas de los textos.

Por todo lo dicho, es indudable que esta edición crítica es una aportación de gran relevancia para los estudios calderonianos, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un auto sacramental vinculado en mayor o menor medida a una de las comedias más importantes del Siglo de Oro, *La vida es sueño*. Plata pone a disposición del lector especialista unos textos cuidadosamente fijados y los acompaña de un elaborado aparato crítico que facilita su comprensión y análisis, a la vez que abre camino a nuevos trabajos de investigación.

[Carmen Saen-de-Casas](#)

Lehman College, CUNY

José Jurado Morales: *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo.* Sevilla, Renacimiento, 410 pp.

El estudio que tengo entre mis manos contiene algunas de las claves del pentagrama literario del medio siglo español. Entre ellas, figura la salida a la literatura anquilosada de la posguerra, la entrada de una literatura de signo neorrealista y la recuperación del cuento como género literario para las generaciones venideras. Ninguna de estas claves puede entenderse sin las otras y en todas ellas jugó un papel relevante la revista fundada por Antonio Rodríguez Moñino. Con él y con sus propósitos de crear una nueva vía de expresión comienza este estudio de *Revista Española*, una revista que, desde sus balbuceos iniciales, apuntaba maneras de proyecto sólido, basado en el equilibrio de voces jóvenes junto a otras más veteranas. Una revista creada con pretensiones claras de cubrir el hueco que revistas y demás publicaciones no completaban y con una estética definida que acabaría superando la narrativa del momento.

Jurado Morales desarrolla en el primero de los capítulos cómo el bibliófilo Rodríguez Moñino se rodea de un equipo editorial que, si bien no está formado por figuras reconocidas en ese momento, despuntará a poco que pase el tiempo. Se trata de Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre y Rafael Sánchez Ferlosio. Junto a ellos, su creador asigna cada una de sus secciones de cine, arte, discos y música) a nombres con una trayectoria más reconocida como Miguel Pérez Ferrero, Juan Antonio Gaya Nuño, Luis Meana y María Dolores PaláBerdejo, respectivamente. Un proyecto de altos vuelos en el que se verán implicados otros autores que, al igual que su equipo editorial, por aquel entonces empezaban, pero que hoy ya forman parte de la historia de nuestras letras. Entre ellos se encontraban Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Jesús Fernández Santos,

Juan Benet y Medardo Fraile. Este proyecto contó además con el respaldo de la editorial Castalia.

La reconstrucción del contexto de *Revista Española* está cargada de matices. Jurado Morales reconstruye el nacimiento de la revista a la par que el nacimiento literario de sus autores más jóvenes. Lo hace mediante un acercamiento que, sin abandonar el rigor académico, ofrece al lector la sensación a ratos de asistir a la narración de una historia cargada de proyectos y de futuro, con aquellos personajes que se dieron cita en medio de un panorama gris como el de la España de la posguerra. Una historia contada por una voz sensible, consciente de la importancia de los pequeños detalles y que construye con esmero, como si se tratara de un delicado *atrezzo*, toda una escenografía en la que *Revista Española* brillará con la luz propia de su ideología libre, su estética personal, bajo la bandera de un realismo de nuevo cuño. Desfilan por estas páginas aquellas revistas que desaparecieron antes de los 50, aquellas que nacieron al cumplirse el medio siglo, catálogos que dan cuenta del importante crecimiento de este vehículo de expresión, así como el eco y repercusiones de las mismas.

Merece especial atención, en el segundo capítulo, el apartado dedicado a la entrada del neorrealismo en España de la mano del cine italiano. Abundante en datos, esta obra sabe tomarle el pulso a un momento de cambio. Se presta especial atención a sus protagonistas más destacados: desde Cesare Zavattini con toda su estela de neorrealistas italianos, a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga que beberán de sus fuentes, sin dejar atrás la importancia que tuvieron también algunas figuras institucionales, como la del Ministro de Educación, Joaquín Ruíz-Giménez, y que de algún modo u otro fueron más o menos permisivos con la entrada de nuevas formas de contar la situación de los

más desvalidos. También se hace hincapié en la importancia de los Cine Clubs y en el eco que se hizo en la crítica del momento de aquellas Semanas de Cine Italiano (1951 y 1953). Jurado Morales argumenta notablemente cómo el prisma del neorrealismo será el que mejor refleje el espíritu disconforme de aquellos autores hastiados de la realidad social y cultural del momento. El grupo de *Revista* siente la necesidad de hablar de aquellos a los que la guerra ha dejado un triste escenario de tránsito, del mismo modo que los neorrealistas italianos habían hecho en su cine escasos años atrás.

El tercero de los capítulos analiza en profundidad los contenidos de los diferentes textos que se publicaron en *Revista*. El autor reacciona ante las afirmaciones de José Antonio Fortes en su introducción a *La Zanja* (Cátedra 1982), de Alfonso Grosso, para quien *Revista Española* se movía “en una zona de asepsia académica, universitaria”. Jurado Morales reúne evidencias del compromiso social de sus autores desde sus propios textos y esto sirve, precisamente, de gozne para una mejor comprensión de cómo el neorrealismo literario se desarrolla entre las páginas de *Revista*. El desacuerdo de sus autores no se proyecta solo con la sociedad, sino también con la estética dominante: “no interesan historias atemporales localizadas en escenarios indeterminados, sino que lo que se cuenta siempre está sujeto a un principio de historicidad en tanto que busca la consideración y el entendimiento del tiempo histórico en el que se desenvuelven las existencias del autor y el lector.” (p. 220) Detrás de sus textos están, como expone el libro, esas razones éticas del realismo de los autores de *Revista*.

Una vez articulada su importancia en el contexto histórico-cultural y destacado el valor simbólico de firmas extranjeras relevantes, como la del propio Zavattini, Truman Capote o Dylan Thomas, algo que pone de manifiesto el deseo de diálogo con la literatura

que se venía produciendo más allá de nuestras fronteras, el último de los cometidos de este estudio se pone de relieve casi sin la necesidad de ser nombrado: *Revista Española* no solo fue impulsora del cuento que, huelga decir, se encontraba en estado crítico, casi desaparecido, cuando el primer número de *Revista* sale a la calle en 1953, sino que representa para Jurado Morales un manifiesto neorrealista que ha cristalizado entre sus páginas (p. 234-268).

Es posible que, en los umbrales de la cuarta y última parte de este estudio, que versa sobre la nota editorial que anuncia el cese de la publicación, al lector le asalte la duda sobre el verdadero impacto de una revista que solo consiguió 27 suscripciones y la venta de 80 ejemplares. Jurado Morales lo plantea: el contraste entre el número de lectores y el corto alcance de sus seis publicaciones dejan en el aire la relevancia de la misma en el momento de su publicación. Coincido con el autor: probablemente fue escasa, muy poca. No obstante, puede decirse que este libro constata con todo lujo de detalles el papel que *Revista Española* representa hoy para nosotros. El estudio que tengo entre mis manos no es solo un estudio sobre una revista literaria. Este trabajo coloca una valiosa pieza en nuestras letras críticas para la posguerra ya que tiende un puente desde la singularidad de *Revista Española* hacia la comprensión general del devenir de la narrativa española del medio siglo hasta la actualidad.

[Sergio Vidal](#)

University of Nottingham